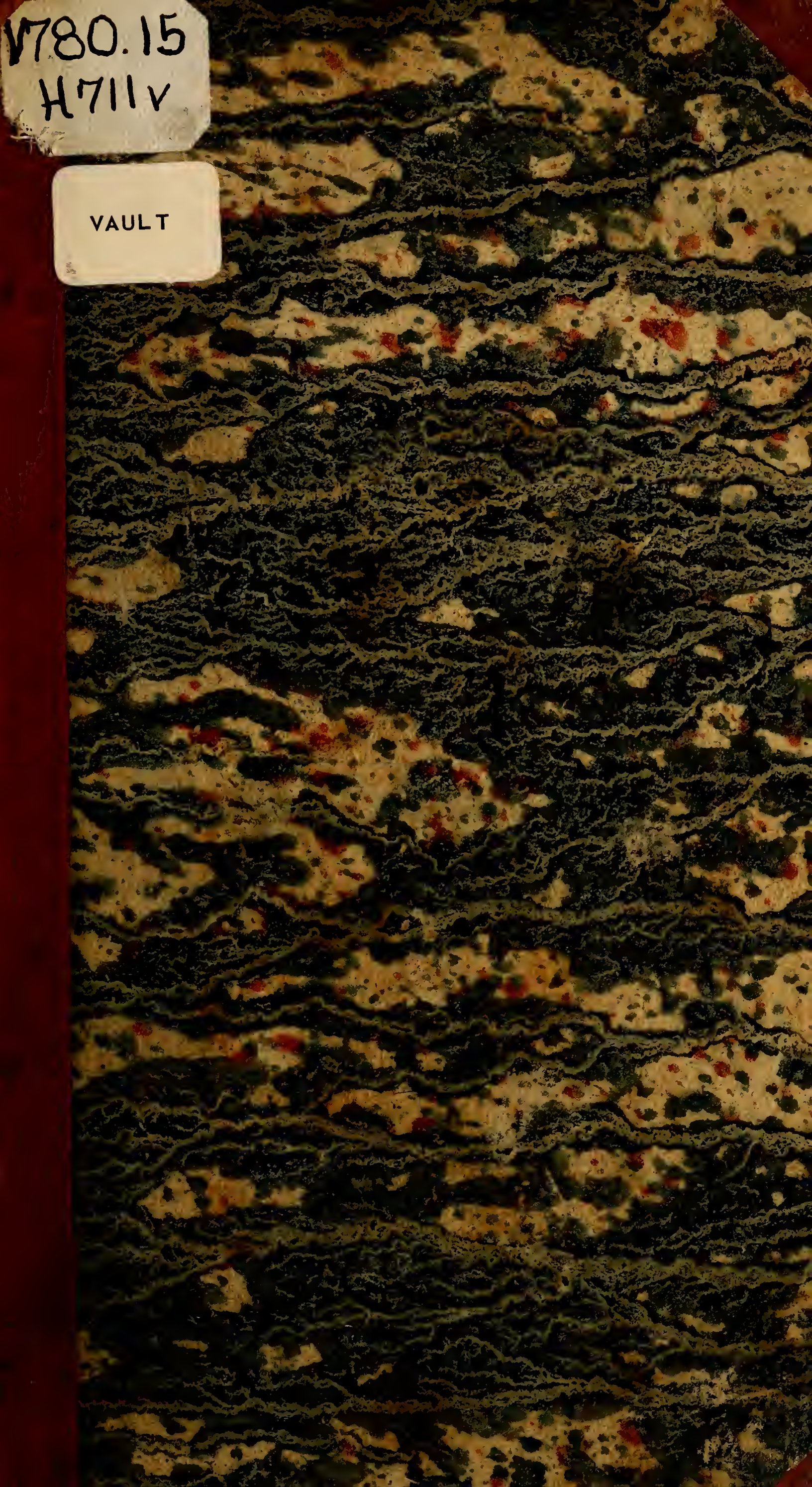




THE LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF
NORTH CAROLINA







Versuch einer Geschichte der mahlerischen Harmonie überhaupt und der Farbenharmonie insbesondere,

mit

Erläuterungen aus der Tonkunst

und

vielen praktischen Anmerkungen

von

Johann Leonhard Hoffmann.



Halle,
in Johann Christian Hendels Verlage.
1786.

Dem

Wohlgebohrnen Herrn,

Herrn

Gottfried Winkler,

vornehmen des Raths und Kaufherrn

in Leipzig,

gewidmet vom Verfasser.

Wohlgebohrner,

Hochzuverehrender Herr!

Indem Ew. Wohlgebohrn diese wenige Bogen zuzueignen ich mir die Freyheit nehme: sollte ich da wol nöthig haben, Rechenschaft von der Ursache zu geben?

Welchem Kunstkenner, welchem Kunstliebhaber und welchem Künstler ist der Name eines **Gottfried Winkler's** nicht hei-

heilig? und ausser diesen drey Klassen von Menschen interessirt der geringe Versuch, welchen ich mittelst gegenwärtiger Schrift bekannt mache, niemand. Da ich ihr aber die Zierlichkeit der Sprache nicht ertheilen konnte -- denn ich bin ein Franke --: so erachtete ich, ihr diesen Mangel durch einen andern Schmuck ersetzen zu müssen; und

der

der Glanz Ihres verehrten Namens überhob mich der Verlegenheit einer langen Wahl.

Wenn Dieselben, wie ich wünsche meine hiebey gehabte Absicht aus diesem Standpunkte beurtheilen: so hoffe ich, daß Sie die Quelle davon für rein erklären und er-

erlauben werden, mich mit vollkommenster Hochachtung zu nennen

Ew. Wohlgebohrn

Leipzig im Sommermonat,
1786.

ganz gehorsamsten
Johann Leonhard Hoffmann,
der Kunst Beflißner.



Vorrede.

Die Fähigkeit zur Erkenntnis, oder der Keim der Wahrheit, wird in jeden Menschen angetroffen, ob er gleich bey einem mehr als bey dem andern und bey manchem kaum merklich zur Entwicklung kömmt; diese Fähigkeit ist das hohe Prärogativ des Menschen vor dem Vieh. – Die vorzügliche Fähigkeit zu einer gewissen Gattung von Wahrheit ist Talent; und je nachdem ein Mensch das Glück hat, zu rechter Zeit in solchen Wissenschaften Unterricht zu erhalten, welche seinem geistigen Theil am nächsten verwand sind, desto ehe zeigt sich sein Talent thätig.

Manche Kinder werden von ihren unbesonnenen Eltern in ein unrechtes Fach verurtheilt, und eben dieselben sind es, welche, so lange sie darinnen verharren müssen, in einer steten

Däm=

Dämmerung verbleiben; es wird nicht ehe Tag in ihrer Seele, als bis der Funke Luft bekommt, der, indem er in die Freyheit gesetzt ist, sich selbst Nahrung sucht, und oft sehr schnell zu einer grossen Flamme anwächst.

Es versteht sich von selbst, daß hierher nicht diejenige Klasse von Menschen zu rechnen sey, welche keinen vorzüglichen Funken oder Talent besitzen, und welche auch mit dämmernden Verstand Nutzen stiften können und auch wirklich stiften; dergleichen sind alle sogenannte Handarbeiter.

In Rücksicht jener kommt das meiste auf die Wahl der ersten Hände an, welchen man die Jugend zur Bildung anvertraut, und dabey können Aeltern nie zu vorsichtig seyn. Der erste Lehrer macht den stärksten Eindruk, und die Farbe, welche er mit dem Licht in des Zöglings Seele verbindet, ist unauslöschlich. Es ist daher rathsam, daß man hierin seinen Augen nicht allein traue, sondern sich auch mit anderer ihrer Einsicht und Rechtschaffenheit berathe; denn das Ansehn und der Ruf sind oft betrüglich: ersteres kann erkauft werden und nicht selten borgt zu Gunsten des leztern, die Kabale der Fama die Posaune ab.

In Städten, wo sich Universitäten befinden, begeht man gemeiniglich den Fehler, daß man glaubt, die Kunstakademien wären von

eben

eben derselben Einrichtung; und wenn man dorten in wenigen Jahren grosse Männer hervorsprossen sieht, so schmeichelt man sich mit der falschen Hofnung, in der Kunst gelinge es eben so, und versäumt dadurch die Jahre, in welchen das Gedächtnis blüht, und in welchen der Anfang in der Kunst durch fleisige Uebung im Nachzeichnen gemacht werden muß. Man bedenkt nicht, daß auf einer Universität immer Männer genug angestellt sind, deren jeder sein eignes Fach hat, in welchem er sich merkwürdig machen und hervorthun kann, weil er nicht nöthig hat sich zu theilen: in Kunstschulen trift man just das Gegentheil an; denn da wird von einigen wenigen, und bisweilen gar nur von Einem, alles verlangt; dorten ist ein Fach mit Lehrern stärker besetzt, als hier alle zusammengenommen: der Lernende hat also auch mehr Wahl. Geräth er an einen Lehrer, welcher nicht redlich ist, oder seiner Meynung nach, das nicht leisten kann, was er fordert: so sucht er sich einen andern und findet ihn auch. Bey der Kunst hingegen ist diese Wahl sehr eingeschränkt, und in Hauptsachen bleibt gar keine; denn da ists in Teutschland Mode, sich an den einzigen Direktor zu wenden: ist nun dieser krank, oder nicht zu Hause, oder eigensinnig u. dgl. wo nunmehr hinaus? Nicht jeder Direktor ist ein Oeser, und ich sage nicht zu viel, wenn ich ihn den einzigen nenne, in welchem man die Eigenschaften alle vereinigt antrift, die sonst unter vielen getheilt kaum gefunden wer-

den

den; in den beyden ersten der bildenden Künste, Mahlerey und Bildhauerkunst, gleich groß; durchdringendes Genie, welches sein Süjet gleich in seinem ganzen Umfang der Wahrheit gemäs denkt, es mit Scharfsinn und Selbstgefühl verädelt, und mit einer bezaubernden Leichtigkeit ausdrückt; dabey liebreich und herablassend gegen seine Scholaren ohne Ausnahme. Der geringste Anfänger, welcher aussser denen Lehrstunden Hülfe bey ihm sucht, wird nie weggewiesen; seine Lehren enthalten nicht Zweydeutigkeit und noch weniger Dunkelheit, denn er unterrichtet mit Mund und Hand zugleich. Mit denen Kunstvortheilen ist er nicht zurückhaltend und keinem seiner Scholaren ist sein Arbeitszimmer verschlossen. Trift man ihn just in Geschäften an, welches gewöhnlich geschiehet, weil er dem Müßiggange gram ist: so bricht er nicht etwan ab und empfängt den ankommenden Scholaren mit feindseliger Mine, vielmehr überhebt er ihn der Freyheitsentschuldigung durch den Anfang einer lehrreichen Unterredung, welche um so mehr Nutzen stiftet, als man das, was er spricht, hier zugleich angewandt und bestätigt siehet, und überhaupt, wer von der Kunst ist, der geht nie von Ihm ohne sich mit neuen Kenntnissen bereichert zu haben. –

Ich komme zurück und sage, daß unter jenen Schwierigkeiten sich auch die Seltenheit der guten Schriften befindet, worinnen die

Kunst

Kunst abgehandelt ist. Man trift sehr wenige an, welche von Mahlern selbst geschrieben sind, und die es sind, in denen herrscht aus verschiedenen Ursachen so viele Dunkelheit, daß sie just für diejenigen keinen Nutzen gewähren, für welche sie geschrieben seyn sollen; welche sie hingegen verstehen, bedürfen ihrer selten. Was man ordentlich und deutlich abgehandelt findet, das ist mehrentheils von Gelehrten, die nicht selbst die Kunst üben; daher kann man sich daraus wohl Theorie, auch Geschmack erwerben, aber ich habe noch nicht gehört, daß einer aus Büchern ein Mahler geworden wäre. Unter die brauchbarsten gehören die Mengsischen Schriften, welche H. M. Prange in Halle, gesammlet und in dreyen Bänden herausgegeben hat.

Noch ein beträchtlicher Unterschied zwischen der Einrichtung einer Universität und einer Kunstschule liegt darinn, daß man auf jene schon eine Fertigkeit in denen nöthigen Sprachen voraussetzen kann, hier aber solche erst erlernen will; denn die bildenden Künste sind nicht anders zu betrachten, als die Sprachen. Jede Sprache aber besteht aus Wörtern, und diese sind angenommene Zeichen der Dinge, welche ausgesprochen oder geschrieben werden. Je mehrere Aehnlichkeit diese Zeichen mit der zu bezeichnenden Sache haben, desto deutlicher ist die Sprache an sich und auch desto faßlicher für Lernende, weil sie alsdann sinnlicher

cher ist. Ist aber die Mahlerey eine Sprache: warum lehrt und lernnt man sie nicht auch also? Ein Vorrath von Wörtern und die Fertigkeit, sie zu gebrauchen, sind die Eigenschaften, welche der Lernende sich zu erwerben suchen und die der Lehrende schon besitzen muß.

Worte in der Mahlerey sind alle eines sichtbaren Ausdrucks fähige Gegenstände; der Vorrath ist eine Menge, in deren Besitz man sich befindet; man besitzt sie aber, indem man sie im Gedächtnis hat, und diesem werden sie durch öftere mechanische Wiederholung einverleibt, gleichwie man bey einer Sprache in der eingeschränkten Bedeutung des Auswendiglernen derer Vokabeln und Redensarten nicht überhoben seyn kann. – Die natürlichsten Zeichen derer sichtbaren Dinge bestehen in der getreuen Nachahmung ihrer **Gestalt.** Man kann demnach nicht zu viel **zeichnen;** und sehr zusammengesetzte Gestalten, worunter die menschliche die schönste, aber auch die schwerste ist, muß man aus allerley Gesichtspunkten, Stellungen und Handlungen sehr oft zeichnen, um dieselbe dem Gedächtnis wohl bekannt zu machen, damit der Ausdruck aller Situazionen aus der Einbildung und dem Gedächtnis geläufig werde.

Das **Zeichnen nach der gemeinen Natur** ist einer bloßen Uebersetzung derjenigen Sprache, welcher sich der Schöpfer gegen die beseelten Geschöpfe bedient, zu vergleichen. Durch das

Ueber=

Uebersetzen wird man mit dem Geist der Sprache bekannt, und lernnt nach und nach in derselben denken, welches man kennen muß, sobald man sich darinn gut ausdrücken will. Daher sollen Anfänger erstlich vieles, und vielerley nach den Werken guter Meister zeichnen, um aus ihrer Manier zu lernen, wie die Natur ausgesprochen werden müsse, wobey die fleissige Vergleichung dieser mit den Zeichnungen nicht unterlassen werden darf. Hierdurch öfnen sich ihnen die Augen und sie erlangen nach und nach unvermerkt die Fähigkeit, die Natur selbst zu gebrauchen. Diese dient ihnen sodann zum unerschöpflichen Wörterbuch in Rücksicht auf einzelne Gegenstände; zum grösten und vollkommensten Muster in Verbindung von mehrern, selbst in der Ausarbeitung, Pronunziazion, Karakter, Mannichfaltigkeit, Affekten u. dgl. m. Endlich erblicken sie das Heiligthum unverhüllt, um welches man sich nicht genug bewerben kann; denn dieses enthüllt den Schatz, womit uns die Hände der Fürsten nicht beschenken können, weil die Göttlichkeit derselben in ihrer Gewalt nicht ist.

Aus dem allen erhellt zur Genüge, daß die bildenden Künste wirklich Sprachen sind; daß sie die vollkommensten sind, welche man hat, weil sie die Gestalt der Dinge selbst anschaulich vorstellen; daß sie daher von jedem Menschen der da Augen hat, ja selbst von Vieh verstanden werden; daß sie so viel Substantiva haben,

ben, als es Individua giebt, welches sich keine andere Sprache rühmen kann; daß deswegen ihre Wortmenge so unzählig sey, als es die geschaffenen sichtbaren Dinge mit allen Veränderungen, welche sich an ihnen zutragen und von dem Auge entdeckt werden können, auch sind: aus welchem allen weiter ermessen werden kann, daß man bey Zeiten anfangen müsse, sich im Ausdruck zu üben und sich einer Wortmenge zu versichern, indem ausser dieser immer noch zu lernen und zu thun genug übrig bleibt, indem die Wortmenge allein das noch nicht ist, was den Redner und Dichter ausmacht, sondern wieder ganz andere Kenntnisse erfordert werden, selbst ein Gedicht zu verfertigen, als um es zu lesen oder abzuschreiben. Wer sich der Mahlerey und besonders der Geschichtmahlerey widmet, muß sich wenigstens einige Kenntniß der ältern Sprachen, und wo es möglich ist, eine Fertigkeit in den neuern besonders denen Abendländischen verschaffen, dabey Philosophie, Geschichte, Alterthümer, Geographie, Anatomie, Meß- und Baukunst, nothwendig Naturlehre und Naturgeschichte nebst dem Theil der Scheidekunst, welcher ihm dient, nicht ausser Augen setzen. Denn von je mehr Dingen man Kenntniß hat, desto grösser wird der Wirkungskreis. Und ob man gleich einige wenige Jahre auf Dinge wenden muß, von welchen man auf der Stelle den Nutzen nicht einsieht: so wird doch diese Zeit in der Zukunft erspahrt und gewonnen, welche man, ohne mit diesen

Wis-

Wissenschaften ausgerüstet zu seyn, oft auf nach-
fragen, nachschlagen u. dgl. wiewol da häufig
vergeblich wenden muß, welches da nicht nur
zur grossen Hinderniß in der Arbeit gereicht,
sondern auch bey aller vergeblich angewandten
Müh' um Hülfe, den Künstler verdrüßlich und
muthlos macht, wovon die Spuren allemal in
der Arbeit zurückbleiben.

Aeltern, sobald sie den anhaltenden Trieb
zur Kunst von einem Kinde wahrnehmen, sol-
len es von einem Meister prüfen lassen, ob es
auch die erforderliche Geschicklichkeit besitze, und
in diesem Fall gegen die Aufforderung der Na-
tur sich nicht taub finden lassen. Der Jüng-
ling aber, sobald er sich selbst beurtheilen kann,
soll nicht wankelmüthig werden, wenn ihm der
Glücksgott auch nicht immer wohl will, son-
dern die Kunst als den größten Reichthum
schätzen, weil sie den Geist sättiget und dem
Körper doch wenigstens zur Nothdurft behülf-
lich ist. Das Schicksal eines Korregio wird
ihn zwar Thränen ablocken, aber er wird sich
dadurch gestärkt finden, und des Hannibal
Karacci seines wird ihn überzeugen, daß das
Mißgeschicke, der Unsterblichkeit, welche die
Kunst giebt, nicht im Wege stehe.

Wird aber der gute Fortgang in der Kunst
auch vom guten Glücke begleitet: so enthalte
man sich des Stolzes, welcher sich gemeiniglich
im Gefolge des Glücks befindet, und beydes,

dem wahren Ruhm sowol, als der Zuneigung anderer hinderlich ist.

Seine Meinung muß man nie für untrüglich halten, sondern lieber ein Mißtrauen in sich selbst setzen, welches uns Schutz wider alle voreilige Urtheile erlangen hilft, worinn man von dem Bewustseyn unterstüzt wird, daß wir im natürlichen Leben der ganz reinen Wahrheit nicht fähig sind; daß der höchste Grad menschlicher Erkenntnis derjenige sey, einzusehen, wie viel Falsches uns umgiebt, und daß wir auf die Kraft und Reinigkeit der Wahrheit nur von dem Schein, welchen wir durchs Falsche hindurch von ihr empfangen, schlüssen können.

Gelangt einer endlich so weit, daß er andere leiten kann, und hat den Beruf, daß er sie leiten soll: so verfluche er ja den Trieb, seine Untergebene vorsätzlich irre zu führen: und wo er so viel Liebe nicht hat, auch den suchenden Fremdling zurecht zu weisen, so unterlasse er wenigstens, ihm Vorschub im Falschen zu thun; denn diese Bosheit, unter welchem Vorwand sie auch ausgeübt werden mag, ist das Gepräge der bösen Geister, welche die Dunkelheit in Finsternis zu verwandeln suchen.

Erster



Erster Theil.

Erstes Hauptstück.

Klarheit. Finsternis. Licht. Laut. Dunkelheit. Schatten.

§. 1.

Die Klarheit ist nicht etwa ein Defekt des Lichts und der Finsternis, oder ein leerer Raum, welcher in der Schöpfung halb mit Licht und halb mit Finsternis ausgefüllt würde: sondern sie ist ein innigst zusammenhängendes Wesen, der Finsternis und des Lichts fähig. Sie ist nicht eine Schimäre der Alten, von welchen sie bald Wasser, bald Merkurius genannt wird; sondern das reine Fluidum, welches eine Menge todter Erde annehmen

 kann,

kann, ehe es seine Durchsichtigkeit und Flüßigkeit verliert; das Mittel, durch welches das Licht zu uns gelanget, und zugleich auch dasjenige, wodurch wir Licht und Finsternis, Farbe und Dunkelheit empfinden.

§. 2.

Ohne Berührung vermögen wir nicht etwas zu empfinden. Die Sonne aber ist theils zu weit von uns entfernt, theils bey minderer Entfernung, ihrer Hitze wegen uns unerträglich; und gleichwohl empfinden wir ihr Licht: es muß also auch ein wirkliches Wesen vorhanden seyn, in welchem sich das Licht aufhalten, fortsetzen, zu uns gelangen, uns berühren und nunmehr von uns empfunden werden kann. „Dies geschiehet durch die Luft„ werden einige sagen. Ich frage aber: reicht denn die Luft, welche unsern Erdball umgiebt, unmittelbar bis an die Sonne, und dieses müßte sie ja, wenn sie den Ausfluß des Lichts empfangen und bis auf die Erde leiten sollte: oder es müßte ausser dieser Luft ein leerer Raum zwischen ihr und der Sonne vorhanden seyn, welcher freylich das Licht nicht aufhalten könnte, dieser aber wird ja von niemand zugestanden? „Je nun, so ists der Aether.„ Wider diese Benennung habe ich nichts einzuwenden, wenn man damit die Begriffe verknüpfen will, welche ich vorhin angegeben habe.

§. 3.

Was man Atmosfäre nennt, das ist weiter nichts als der durch das Wasser der Erde in Dün-

sten,

sten, flüchtigsalzigte auch schweflichte Theile temperirte und uns genüsbar gemachte Aether -- weil ich, um nicht ein Sonderling zu heissen, bey dieser Benennung bleiben will.

Da der Aether die Kraft, vestere Körper einzuschlüssen und ihnen nachzugeben, auch dabey immer ein Continuum zu bleiben, wie jedes elastische Fluidum hat: so muß er nothwendig selbst ein Fluidum seyn. Ist er dieses, so kann auch ein andres Fluidum, das stärker in Ansehung der ausübenden Kraft und wenigstens ihm gleich in Ansehung der Flüßigkeit ist, in dasselbe oder denselben wirken. Indem aber diese Kräfte beständig thätig bleiben: so entsteht die Erscheinung, daß beym Zunehmen der einen, die andere, und beym Zunehmen dieser, die vorige nachgeben muß, und daß im Punkte der Gleichheit, sie sich mit einander konfundiren. Die eine Kraft ist Licht, die andere Finsternis, und wenn beyde einander gleich sind, die Dämmerung.

§. 4.

Daß das Fluidum des Lichts in dem Fluido des Aethers, hernach in dem vermischten Aether, welchen man Atmossfäre nennt, innerhalb dieser aber auf dem Erdboden, Kraft ausübe: das empfindet jeder der sehen kann. Und ob man gleich mit eben diesen Augen die Wirkung der Finsternis wahrnimmt: so will man doch diese für ein Unding, ja selbst den Schatten, welcher doch nur eine Dunkelheit und bey weitem eine Finsternis nicht ist, für einen Defekt oder Nichts erklären. Welche dieser

Meinung beygethan sind, dürften nur erwägen, daß ohne Widerstand sich eine Kraft nicht äussern kann, daß aber zum Widerstand selbst eine Kraft erfordert wird, und daß einem Unding eine Kraft nicht beygelegt werden könne; daß man folglich, da an der Finsternis ein thätiges Widerstreben gegen das Licht unwidersprechlich ist, solche nicht für einen Defekt halten könne, sondern ihr die thätige Wirklichkeit zugestehen, oder das Licht wider alle sinnliche Empfindung, auch für Nichts erklären müsse. Das Licht einer Lampe in einem finstern Gewölbe würde alle Gegenstände darinn gleich stark beleuchten, wenn die Finsternis Nichts wäre: wir finden aber, daß die Wirkung des Lichts destomehr vermindert wird, je weiter die Gegenstände von der Lampe entfernt werden, und daß sich dasselbe endlich gar verliert.

§. 5.

Das Licht des Tages ist ein gebrochnes oder solches Licht, welches nicht unmittelbar von der Sonne herwirkt, wie z. B. in einem gegen Mitternacht gelegenen Zimmer: Wenn man alle Fenster darinn vermacht und dann das Tagelicht durch eine kleine Oeffnung einläßt, so wird man in Ansehung der abnehmenden Kraft dieses Lichts eben dasselbe bemerken, was erst vom Lampenlicht gesagt wurde.

In Ansehung des unmittelbaren Sonnenlichts kann man dieses nicht behaupten, weil es viel zu kräftig und durchdringend ist, als daß man seine Verminderung durch die Finsternis in einem Raum von Menschenhänden gemacht, abmessen könnte. Wie kräftig es seyn müsse, das kann man

un-

unter andern erkennen, wenn man ihre erstaunliche Entfernung von der Erde bedenkt, nach welcher es nicht möglich ist, daß wir ihr Licht rein oder in seiner ganzen Kraft empfangen, sollte es auch durch nichts anders als unsere düstere Atmosphäre gebrochen werden; und gleichwol befinden wir es da unserm Aug noch unerträglich, selbst im Wiederschein von manchen an sich dunkeln Körpern, woselbst es doch noch mehr viel von seiner Stärke verlohren hat; wie weit weniger würden wir also dasselbe aushalten können, wenn die Lage unserer Erde ihr tausend Meilen näher wäre (die Hitze nicht gerechnet)? Der Schöpfer hat derohalben die Bahn der Erde in eine solche Entfernung von jener geordnet, und sie überdies noch mit der Hülle der Atmosfäre versehen, hinter welcher uns das größte der geschaffenen Lichter dieser Region zur unermeßlichen Wohlthat wird.

§. 6.

Daß aber, so kräftig auch das Sonnenlicht ist, dasselbe gleichwol von der Finsternis vermindert und endlich gar überwunden wird: das beweist die Nacht, welche wir nicht haben könnten, wenn die Finsternis nicht so thätig als das Licht wäre.

§. 7.

Was das Licht dem Auge ist, das ist der Laut dem Ohr. Und gleichwie das Licht selbst durch die Wege und Mittel, auf welchen und durch welche es zu uns gelangt, geschwächt wird: also ergehet es auch dem Laut.

Durch

Durch Wirkung des Lichts und Entgegenwirkung der Finsternis entsteht die Bewegung, welche durch die durchsichtige Feuchtigkeit des Auges an das Netz und die Augennerven gelangt, woselbst die Empfindung, welche wir sehen nennen, veranlaßt wird; durch die Wirkung des Lauts und Entgegenwirkung der Luft, ohne Rücksicht auf Licht und Finsternis in der eigentlichen Bedeutung, entsteht die Bewegung, welche durch die Ohrhöle aufs Drommelfell, und dann auf die Ohrnerven sich fortpflanzt, wodurch die Empfindung, welche wir hören nennen, verursacht wird.

§. 8.

Hieraus sieht man, daß ohne Luft kein Laut möglich sey, und man wird nunmehr auch leicht begreifen können, wie derselbe von der Luft auch aufgehoben wird.

Um einen Laut hervorzubringen, wird eine Kraft erfodert, gegen welche die Resistenz sich eben so verhält, wie ich beim Licht gezeigt habe, nur mit dem Unterschied, daß es die Resistenz des Lauts der Luftkörper ohne Rücksicht aufs Licht ist. Eine jede Kraft aber, je mehr sie getheilt wird, desto schwächer wird sie; endlich so schwach, daß sie sich mit der ihr resistirenden konfundirt, ja daß endlich diese das Uebergewicht behält. Folglich je größer der Luftraum ist, welchen der Laut durchdringen und in Bewegung setzen soll, destomehr wird seine (des Lautes) Kraft getheilt, also auch desto schwächer und bey zunehmenden Uebergewicht des Luftraums endlich gar unmerkbar.

§. 9.

§. 9.

Da wir nun wissen, wie es mit der Schwächung des lauts und des lichts zugeht: so wird es nicht schwer fallen, die Natur der Dunkelheit des lichts und des lauts zu erklären. Um aber hier nicht eine Verwirrung der Begriffe zu veranlassen: so muß ich die hiehergehörige Eintheilung des Lichts und Lauts voranschicken.

Das Licht ist entweder ein ursprüngliches oder ein reflectirtes. Ob man für das ursprüngliche just Sonnenlicht oder ein künstliches nehme, das kann uns hier keinen Zweifel erregen, sondern es ist genug zu wissen, daß das ursprüngliche allemal kräftiger sey, als das reflectirte.

So lang man noch Farben an den Gegenständen erkennet, darf man ohne Bedenken sagen, daß dieses eine Wirkung des lichts sey: wo man aber nur noch Gestalten ohne bestimmte Lokalfarben antrift, dorten ist Dunkelheit. Je mehr sich hierauf die kleinen Formen verlieren, desto größer ist die Dunkelheit, welche endlich in die Finsternis, wie das licht in die Dunkelheit, übergeht.

§. 10.

Nur in die Region der Dunkelheit gehört der Schatten, keineswegs aber zur Finsternis.

So bald man im Schatten einige Farbe erkennt, ob sie gleich konfus erscheint: so muß man glauben, daß davon das licht die Ursache sey, wie ich im vorigen § schon gesagt habe. Nun kann man aber ohne Unsinn nicht behaupten, daß er (der Schatten)

ten) vom ursprünglichen Licht getroffen werde, weil er, seiner Natur nach, dadurch aufhören würde Schatten zu seyn, und gleichwol entdeckt man Farbe darinnen, welche von nichts anderm, als dem Licht gewirkt werden kann: folglich muß entweder ausser dem ursprünglichen, noch ein Licht vorhanden seyn, oder es giebt keine Farbe im Schatten, welches letztere vom Augenschein widerlegt wird.

Um hier Auskunft zu finden, muß man wissen, daß das Helle, was die Farbe im Schatten sichtbar macht, ein reflectirtes, das ist, ein solches Licht sey, welches von einem durch das ursprüngliche Licht beleuchteten Gegenstand apprallt, und von diesem auf die, wenigstens zum Theil, undurchsichtige Fläche des andern, welche dem ursprünglichen Licht gegenüber steht, geworfen wird. Daß die Winkel der einfallenden und apprallenden Lichtstrahlen einander gleich seyn, bedarf keines Beweises. Es geht damit so zu, als wie mit einem elastischen Ball, welchen man gegen eine veste Fläche wirft: je schreger dieses geschieht, desto schreger springt er auf der andern Seite zurück; je vester und glätter die Fläche ist, wider welche man ihn wirft, desto mehr Kraft behält er. Eben so behält auch das Licht desto mehr Kraft und Wahrheit, je glänzender und minder porös die Fläche ist, auf welche es trift. Der Reflex des Sonnenstrahls von einem reinen Spiegel ist, in Ansehung der Wirkung aufs Auge, so kräftig und unerträglich, als der ursprüngliche Sonnenstrahl selbst.

§. 11.

§. 11.

In Ansehung des Lauts findet man hier eine Abweichung, welche wir der Weisheit und Güte Gottes zu danken haben, nämlich, da ein mit dem Sonnenlicht, in Betracht der Kraft, parallel dauernder Laut die Menschen in ihren meisten Handlungen hindern würde: so hat der große Werkmeister einen solchen nicht hervorgebracht; die erkünstellten aber, je stärker sie sind, desto minder anhaltend werden sie befunden. Das Knallgold, der Schlag der Feuerröhre ꝛc. sind nur momentan.

§. 12.

Um die beiden Schwestern Ton und Farbenkunst nicht zu trennen, müssen wir den Laut eines Instruments überhaupt als ein gewirktes Licht ansehen. Was ein Instrument insbesondere sey, das werde ich im dritten Hauptstück zeigen.

Von Apprallung der Schallstrahlen gilt dasselbe, was ich von Apprallung der Lichtstrahlen bereits angezeigt habe.

Jedes Instrument enthält also die Fähigkeit eines Lichts und einer gewissen Farbe (wovon unten weiter die Rede seyn wird,) welche herausgewirkt oder zum Vorscheine gebracht werden können. Die hohen Töne vertreten die Stelle des hohen Lichts derselben Farbe, und die tiefen machen die Dunkelheit oder den Schatten eben derselben Farbe aus. Was man aber durch das eine (Instrument) nicht erreicht, das kann man durch ein anderes ersetzen, dessen Natur mit dem, was wir suchen, überein stimmt.

stimmt. Z. B. Wenn man von der äussersten Höhe, welche auf der Violin möglich ist, bis zur äussersten Tiefe des Kontraviolons geht: so wird man, ob man gleich die Töne nur nach dem gemeinen Schlendrian darauf produzirt, eine solche Menge von Graden des Hellen und Dunkeln entdecken, welche man zwischen dem reinsten Weisen und dunkelsten Schwarzen, blos als Nachahmung des Hellen und Dunkeln betrachtet, (denn von der Lokalfarbe weis und schwarz wird im dritten Hauptstück gehandelt) die man nach dem Schlendrian der gemeinen Mahler, das ist, durch einförmiges Farbentraktament, ohnmöglich herausbringen kann. Z. B. die gemeine Pastell-Mahlerey ist nur einer gewissen Tiefe, und die gemeine Oel-Mahlerey nur einer gewissen Höhe fähig. Da die Pastellfarben nach den Regeln ihrer ersten Erfindung nur trocken gebraucht werden: so können sie natürlicher Weise so hell bleiben, als der trockene Farbenkörper an sich ist. Die Beschaffenheit der gemeinen Oelfarben wird man auch sogleich kennen lernen, enn man z. B. Kremserweis trocken nimmt, und ein anderes Stück davon mit Oel befeuchtet. Beydes ist ein und eben derselbe Farbenkörper, und wer nicht davon unterrichtet ist, würde sich dennoch nicht bereden lassen, daß dem so sey, wenn er den so auffallenden Unterschied zwischen beyden wahrnimmt, welcher blos daher rührt, daß am trocknen Farbenkörper die Oberfläche undurchsichtig bleibt, weswegen die Lichtstrahlen mit mehrerer Kraft und Wahrheit zurückprallen können: durchs Ersaufen mit Oel hingegen bekommt sie eine Durchsichtigkeit, welche dem Licht nur in so weit widersteht, als sie nicht voll-

vollkommen klar ist, wodurch also auch ein Theil desselben (Lichts) in den Farbenkörper eindringt, ohne zurückprallen zu können, wodurch er verloren geht.

Wer demnach das Kunststück versteht, in Oel das Helle der trocknen und in Pastell das Dunkle der Oelfarben zu bewirken, der kann alles leisten, was in diesen Arten der Mahlerey möglich ist.

Daß es übrigens Meister gegeben habe und noch gibt, welche diese Einsicht hatten und haben, das zeigen unter den ältern vornämlich die Werke des Corregio in allem, des Rembrands hauptsächlich im Dunkeln, und des Baroccio im Hellen; unter den noch lebenden aber eines Oesers und Graffs, anderer zu geschweigen.

§. 13.

Einem Zweifel muß ich bey dieser Gelegenheit begegnen, welcher Anfängern um so eher aufstossen kann, als der Ausspruch eines Künstlers unsrer Zeit vom ersten Rang, in einer seiner Schriften Ursach dazu gibt. Wer ihn mit Aufmerksamkeit gelesen hat, der wird sich dieser Stelle sogleich erinnern, und wer ihn nicht gelesen hat, der verdient nicht seinen Namen hier an einem Orte nennen zu hören, wo man seiner Meinung nicht ganz beitreten kann. Er sagt nämlich: „das höchste Licht ist gelblicht: der Satz ist zwar richtig, aber nur unter einer Einschränkung, welche im Text weggelassen ist, wodurch die Wahrheit, welche drinnen liegt, zweydeutig wird und Anfänger irre führen kann. Soll es so viel heissen, als das höchste Licht in der Karnazion, so

läßt

läßt sich nichts darwider einwenden: versteht er aber das ursprüngliche Sonnenlicht darunter, so kann es von demselben, wenn es rein ist, nie behauptet werden: soll es hingegen von alterirten Sonnenlicht gelten, so muß man auf die Beschaffenheit der Dünste und den Stand der Sonne genau Achtung geben, und dann wird man finden, daß sie nicht nur gelblicht, sondern bald hochgelb, bald roth und hinter einem dicken Rauch, sogar braun erscheint.

In seiner Wahrheit und Reinigkeit kann das höchste Licht nicht anders, als weis seyn, ob wir es aus eben angeführten Ursachen gleich nie ganz rein empfangen. In seiner Reinigkeit und Wahrheit hat es keinen Geschmack einiger Farbe, ist auch derselben für sich allein, nicht fähig, wie ich im zweiten Hauptstück zeigen werde. Daher, wenn man es in der Nachahmung mit einem Farbenkörper vergleichen will: so muß dieses mit dem reinsten Weisen geschehen, welches man erlangen kann.

Ob man aber behaupten könne, daß alle Farben im Licht allein konzentrirt seyen? darüber werde ich meine Meinung im folgenden Hauptstück äusern. Zum Beschluß von diesem kann man sich folgende Säze merken:

1) Die Sonne ist ein ursprüngliches oder leuchtendes Licht.

2) Der Aether ist ein klarer durchgehends zusammenhängender und zur Empfindung des Lichts, unentbehrlicher Körper.

3) Das

3) Das Licht gelangt durch Ausflüssung an den dunkeln Körper, welcher beleuchtet werden soll, sodann in das Auge, von welchen es empfunden werden soll und zwar in einer weit grössern Geschwindigkeit, als der Schall zum Ohr.

4) Diese Geschwindigkeit sowol als das Ausflüssen, setzet eine Bewegung voraus.

5) Diese Bewegung ist von anderer Art als die Bewegung des Feuers, welches man aus denen geraden Linien, die von den Strahlen formirt werden, abnehmen kann: die Bewegung des Feuers aber ist wallend.

6) Zur Propagazion des Lichts ist kein Feuer in der gemeinen Bedeutung nöthig, sonst würde faul Holz nicht leuchten.

7) Das Licht für sich allein bringt keine Farben hervor.

8) Die Benennung Licht würde überflüssig seyn, wenn keine Finsternis wäre.

9) Wo eine Wirkung hervor kommen soll, dorten muß eine Resistenz seyn: die Resistenz des Lichts ist Finsternis.

10) Die Finsternis ist zur Erkentnis des Lichts nothwendig.

Zwei-

Zweites Hauptstück.

Farbe.	Ton.
Farbenkörper.	Instrument.

---

§. 14.

Die Lehre von Erzeugung derer Farbentöne mittelst des Lichtstrahls, gehört hieher nicht, weil ich in der gegenwärtigen Abhandlung es mehr mit der Eintheilung und Verbindung der Töne zu thun habe, wobey dieselben, als wirklich vorhanden, schon vorausgesetzt werden. Ich verweise derohalben meine Leser, welche physisch und mathematischen Unterricht begehren, auf die zwey von der ganzen gelehrten Welt zur Zeit angenommene Systeme, nämlich das Neuwtonsche und das Eulersche.

Da die Erzeugung des Schalles und derer Lauttone leichter zu erfinden war: so trift man davon auch mehrere Nachrichten, hauptsächlich in allen die Naturkunde abhandelnden Schriften an. Und indem der Laut und Schall weniger umfassend als das Licht in der Natur ist: so mag das die Ursache seyn, warum diese Materie leichter zu erschöpfen und ihr ehender als jener auf den Grund zu kommen war.

Das einzige worüber ich mich bey Erklärung der Farbenlehre der meisten Naturforscher und Kundiger nicht genug verwundern kann, ist dieses, daß

so:

solche, indem sie einen klaren Körper, z. B. ein gläsernes Prisma in der Hand haben, wenn sie ihr Experiment machen, vergessen, ihren Lesern und Zuhörern zu sagen, daß ein innigst zusammenhängender klarer Körper (von seiner Gestalt ist hier die Rede nicht, denn diese kann sehr verschieden seyn und doch allemal Farben projiziren) zu Erzeugung jeder Farbe (nicht Farbenkörpers) unumgänglich nothwendig sey.

Man muß mir diesen Zusatz nicht so auslegen, als ob ich jener großer Männer Lehre dadurch den Vorwurf der Unvollständigkeit machen wollte: daß sey ferne. Sondern ich muß deswegen und zwar gleich beym Anfang dieses Hauptstücks Erwehnung davon thun, weil man in dem Theil der Farbenkunde, welchen ich mir zum Gegenstand der Betrachtung gewählt habe, ohne Hülfe der Klarheit schlechterdings nichts brauchbares leisten kann.

Auch habe ich in Lehrbüchern das Wort Farbe sehr unbestimmt angetroffen. Farbenton ist Farbe, und Farbenkörper ist auch Farbe, obgleich niemand behaupten wird, daß beydes einerley sey. Ganz vor kurzen habe ich sogar in einem und eben demselben Paragraphen eines Lehrbuchs den Ausdruck Farbe in beyderley Bedeutung ohne Distinktion angetroffen. Ich erachte derohalben für nöthig, die bestimmte Bedeutung derer Terminorum, welche in diesem Hauptstück vorkommen und nicht als allgemein bekannt vorausgesetzt werden können, oder im

Vor-

Vorhergehenden nicht erklärt sind, erst einzeln anzuzeigen:

Tonleiter (Scala musica) bedeutet die natürliche Folge derer Lauttone in bestimmten Graden. Sie ist zwar in der Natur gegründet, aber von der Kunst erst geordnet und vorgeschrieben.

Farbenleiter (Scala chromatica) enthält die natürliche Folge der Farbentöne in bestimmten Graden. Diese ist nicht nur in der Natur gegründet, sondern auch von ihr selbst geordnet, und durch ihren eigenen Finger vollkommen und prächtig im Regenbogen vorgeschrieben.

Ganzer Ton macht einen ganzen Grad der Leiter, so wol in Laut als Farbe aus. Halbe und höchstens viertels Töne trift man in der Tonkunst an; die Farbentöne aber lassen sich weit öfter und eben so wie jene, auf und abwärts theilen.

Intervall wird die Differenz jedweder zweyer Töne genennt.

Baß und Diskant verhalten sich gegeneinander wie Licht und Dunkelheit ohne Rücksicht auf Farbe. So bald aber bestimmte Töne ausgedruckt werden: so bedeutet der Diskant so viel als eine bestimmte Kennfarbe im Licht, und der Baß die bestimmte Kennfarbe im Schatten.

Dur

Dur und Moll kann in der Tonkunst nicht von einem einzelnen Tone gebraucht werden, sondern es gehört dazu die Terz (s. die Intervallen Tabelle) und in Vergleichung mit dieser kann man erst diese Ausdrücke gebrauchen. In der Mahlerey aber hat man von jeder Farbe einen Dur und Moll oder harten und weichen Ton, einzeln, worüber man in den beyden folgenden Hauptstücken hinlängliche Auskunft finden wird.

Farbenkörper ist der Inhalt einer Menge von Graden des Hellen und Dunkeln in einer bestimmten Farbe.

Musikalisches Instrument begreift eine Menge Grade des Hellen und Dunkeln oder Hohen und Tiefen von einer bestimmten Art des Lauts in sich.

Lakfarben werden diejenigen Farbenkörper genennt, welche, so bald sie mit einer Fettigkeit vermischt werden, eine Durchsichtigkeit bekommen.

Saftfarben bestehen aus den Säften der Kräuter und Bluhten, auch andern saftigen Körpern, welche einen vernehmlichen Farbenton enthalten, und thun die Wirkung in der Wassermalerey, wie die vorigen im Oel.

Körperfarben sind das Gegentheil von den vorigen, nämlich undurchsichtig.

§. 15.

So viel es Haupttöne in der Tonkunst giebt: eben so viel hat man auch Haupttöne in der Farbenkunst und Mahlerey. Und ob man gleich unter denen Lauttönen erstaunlich viele Verhältnisse durch die Vergleichung entdeckt hat; so sind derselben in der Farbenkunst doch ungleich mehrere anzutreffen, weil das Auge feinere Nüanzen empfinden kann als das Ohr. Man muß sich derohalben sehr wundern, daß die Musiker in der Theorie ihrer Töne, wozu weit weniger Vorschrift in der Natur anzutreffen ist, als für die Theorie der Farben, es bisher gleichwol um gar vieles weiter gebracht haben, als die Farbenkünstler, welchen, wie ich schon oben erwehnte, der Regenbogen, so lange die Erde vom Regen weiß, vor die Augen hingeschrieben ist. – Ich enthalte mich der Bemühung, die Ursache hiervon zu ergrübeln, welche besser in der Sache selbst angewendet seyn wird, und es müßte eine besondere Finsterniß über die Farbenkunst verhängt seyn, wenn man aus Vergleichung der Farbenordnung im Regenbogen oder Prisma mit der Skala musika eine eben so gute Intervallenbestimmung, als man in der Tonkunst hat, herauszubringen für unmöglich befinden sollte.

§. 16.

Die meiste Schwierigkeit findet man in Bestimmung der Parallele zwischen den Farbentönen mit den Lauttönen, z. B. zu sagen was ist d aus der Skala musika für ein Farbenton? Wo diese einmal gehoben ist – wie ich sie denn zu heben gedenke – : so muß

so muß sich das übrige alles auch ergeben, nämlich es muß alsdenn der Effekt in Ansehung der Konsonanzien und Dissonanzien; des Modus major und des Modus minor u. d. g. vollkommen mit der Tonkunst übereintreffen. Z. B. was in der Skala musika sich verhält, wie 1. zu 3. und als Intervall eine Terz genennt wird, das muß in der Skala chromatika auch eine Terz seyn: und wie also dorten eine Konsonanz ist, so muß sie auch hier zusammenstimmend angenehm, und nicht widrig aufs Auge wirken.

§. 17.

Was über das tiefe C im Baß hinunter geht, das hat wol noch den Geschmack des Tons, welcher darauf liegt, aber es mischt sich ein gewisses Rauschendes darunter, welches, wenigstens meinen Ohren nicht angenehm däucht: und in der Höhe kann man das Wahre der Töne gleichfalls nicht mehr vernehmen, weil sich ein gewisses Pfeifendes darunter mischt, welches gleichfalls niemand im Ernste für delicat halten kann, sondern was daran gefällt, gründet sich aufs Sonderbare und manchmal aufs Schwierige, deren keines weder zur Seele der Musik noch der Mahlerey gehört.

Insonderheit findet man diese ekelhaften Eigenschaften der übertriebenen Höhe an der Menschenkehle beym Fistuliren, und auf Saiten Instrumenten, welche mit dem Bogen gespielt werden, an den Tönen, wobey man das Griffbret überschreiten muß, woselbst die Vibrazion beynah aufhört, gleich wie sie in der Tiefe zu stark ist.

In der Farbenkunst sind es diejenigen Töne, welche man mit Weis übersetzt, oder wol gar durch Metallglanz zuwege zu bringen sucht: dieser blendet. Im Schatten hingegen, wo man schwarz unter die Farben mischen muß, nicht um sie zu brechen, sondern um sie dunkel zu machen: dann sind sie rusig.*) In beyden ist die Symmetrie der Vibrazion verletzt. Mäsige Wogen; weder gänzliche Windstille noch Sturm, liebt der Schiffer auf dem Ozean.

§. 18.

Wegen Anzahl derer Farbentöne, welche bey den Alten eingeführt waren, lassen uns die Schriftsteller in ziemlicher Ungewißheit. Vier Farben sollen nach der gemeinsten Meinung hinlänglich gewesen seyn, die Unsterblichkeit zu verdienen: **weis, schwarz, gelb und roth** mit Auslassung der blauen und folglich auch der grünen. Philostratus 1) fängt gar nur mit einer an; welches sich jedoch noch als eine getuschte oder gewischte, oder auch schraffirte Zeichnung (Monochram, (camayeux) erklären liesse. Er fährt aber fort und sagt, daß bey zunehmender Kunst sie sich mit vieren hätten begnügen lassen, welcher Meinung auch Plinius 2) ist, in-

*) s. unten §. 100.

1) Lib. XI. vitae Apoll. c. 10: unus color veteribus illis pictoribus suffecit, & procedente arte, quatuor erant satis.

2) Lib. XXV. c. 7: quatuor coloribus *solis* immortalia illa opera fecere Apelles, Echion, Melanthus, Nicomachus clarissimi Pictores, und Lib. XXXV. c. 10. wo er besonders von den Werken des Apelles spricht: legentes meminerint, omnia ex quatuor coloribus facta.

indem er rühmt, daß Apelles, Echion, Melanthus, Nicomachus ihre unsterblichen Werke bloß mit vier Farben zuwege gebracht hätten. Cicero 3) hingegen versagt zwar dem Zeuses, Polygnotus und Timantes, auch andern, welche nur vier Farben gebraucht haben, seinen Beyfall nicht: allein Vollkommenheit in allem rühmt er an dem Echio, Nikomachus, Protogenes. Die Nachrichten des Plinius und Cicero laufen hier offenbar widereinander, und es scheint, daß letzterer noch anders woher berichtet worden sey, da er, wider des Plinius Vorgeben, auch dem Nicomachus den Gebrauch mehrerer Farben zuschreibt. Es bleiben also hier Zweifel übrig, welche eine Entscheidung nicht zulassen; dieses um so mehr, als zu des Cicero Zeiten jene Gemählde noch vor Augen waren. -- Wenn die Luft nicht blau, die Bäume nicht grün und der Schleyer der Juno nicht blau seyn müßten: so würde ich dem Plinius 4) trauen, da er vier Farben an den Fingern herzählt. Herr von Hagedorn 5) hält dafür, daß man die vier Farben nur vom Untermahlen oder Anlegen verstehen müsse. Allein ein angelegtes ist noch kein vollendetes Werk, und so lang es unvollendet ist, wird man es nicht füglich opus immortale nennen können. Indem Plinius sehr leichtgläubig gewesen ist, welches aus mehrern Stellen seiner Naturgeschichte erhellet: so ist mir

3) In Bruto.

4) quatuor coloribus solis immortalia illa opera fecere, ex albis melino, ex silaceis Attico, es rubris sinopide Pontica, ex nigris atramento.

5) Betrachtungen über die Mahlerey.

mir wahrscheinlicher, daß man ihm eine sehr dunkle blaue Farbe für schwarz angegeben hat, weil eben diese Farbe, wenn sie nicht mit weis vermischt wird, dem Farbenkünstler selbst so dunkel wie die schwarze vorkommt.

Franciscus Junius [6] verdient in jedem Betracht der Mahlerey und also auch hierüber nachgelesen zu werden.

Ich dächte, daß die Alten auf die blaue Farbe, theils der Farbe der Luft wegen und auch bey Erblickung des Regenbogens und mancher Steine hätten verfallen müssen, und daß eben diese Farbe bey chymischen Arbeiten, worinnen sie doch bekanntermassen gar nicht fremd waren, sich ihnen aufgedrungen haben sollte, oder sie würden nur gegen diese einzige herrliche Farbe blind gewesen seyn; dessen sich jedoch auch so gar sehr nicht zu verwundern wäre, wenn man weiß, daß es heute noch Leute giebt, welche die blaue Farbe der Luft bezweifeln.

Ich muß hier eine kleine Ausschweifung begehen, welche aber nicht unnütz seyn soll.

§. 19.

Könnte man die blaue Farbe der Luft absprechen: so würde sich diese Farbe nicht destomehr unter die Kennfarbe der Gegenstände mischen, je weiter sie sich von unserm Aug entfernen. Man versuche in einer Landschaft die Ferne ohne blau zu mahlen, oder man lasse an nahen Gegenständen, deren Kenn-

6) De pictura veterum.

Kennfarbe die Vermischung mit weis erfordert, das bläulichte in der Abweichungstinte hinweg: niemand wird dergleichen Mahlerey ansehen mögen.

Für diejenigen, deren Augen das Vorurtheil noch nicht geblendet hat, will ich folgendes Experiment mittheilen, auf welches mich nur der Zufall geführt hat, welcher Umstand aber der Sache ihren Werth nicht benimmt, wenn man bedenkt, daß wir weit wichtigere Entdeckungen dem Zufall zu danken haben, und daß man insonderheit in der Naturkunde nicht die Fortschritte hätte machen können, wenn man die Augen allemal vor dem Zufall hätte verschliessen wollen.

Das Verfahren ist folgendes:

Man wähle bey heitern Himmel in einem Zimmer ein Fenster gegen Norden, und setze in einer geringen Entfernung gegen dasselbe einen Tisch mit brennender Lampe. Nunmehr halte man ein Blatt reines weises Postpapier ohngefehr in Quartformat zwischen die Lampe und das Fenster, jedoch so nah an die Flamme, daß etwan zwey quer Finger oder ein Zoll breit Raum zwischen ihr und dem Papier bleibe, dieses folglich beynah die ganze Kraft von dem Licht der Flamme empfange, wodurch ein ziemlicher Fleck des Papiers in der Farbe der Flamme erscheinen wird. Mittelst eines Stäbchens oder sonst eines undurchsichtigen Instruments, welches man zwischen die Flamme und das Papier dermassen bringt, daß

das Papier nur nicht davon berührt werde, entsteht ein Schlagschatten auf dem von der Flamme beleuchteten Fleck des Papiers, welcher, wenn man ihn auf der gegen das Fenster gerichteten Seite des Papiers betrachtet, von der herrlichsten blauen Farbe befunden wird.

Anmerkungen:

1) Wenn man dieses Experiment an einem Fenster macht, welchem gegenüber sich Gebäude von lebhafter Farbe befinden: so wird zwar dadurch die blaue als die schwächste unter allen Farben, alterirt, aber nicht gänzlich verdrängt. Dieses geschieht um so mehr, wenn diese Gebäude eben von der Sonne beschienen werden. Ein weises von der Sonne beschienenes Haus macht sie am meisten blaß; ein gelbes verursacht den Schein des blasgrünen; durch ein grünes entsteht Meergrün; ein braunrothes bringt einen schmuzigen Schein zuwege; ein blasrothes macht Pfirsigblüthfarbe u. a.

2) Will man also das reine blau an einem solchen Ort empfinden: so muß wenigstens ein Stück des blauen Luftraums rein ins Fenster fallen können.

3) Da blau und gelb vermischt grün, blau und kermesroth aber violett hervorbringen: so darf man, um den Schein dieser Farben zu bewirken, nur mit bemeldeten Farben durchscheinig tingirtes Papier, an statt des weissen nehmen: so wird man vollkommen befriediget werden.

Um

Um den wahren Unterschied der Farbe zwischen dem Sonnen- Tages- und Lampenlicht zu erfahren, bedient man sich gleichergestalt der Lampe und des weisen Papiers. Anstatt aber, daß man vorhin den Schlagschatten des Lampenlichts an das Papier projicirt hat: so geschieht jetzo das Gegentheil, nämlich man läßt den Schlagschatten vom Sonnen- oder Tageslicht auf die vordere Seite des Papiers fallen, indessen daß man hinter demselben die Lampe, wie vorhin stehen läßt; so ergibt sich die wahre Farbe des Lampenlichts durch den Schlagschatten, das übrige des Papiers wird von der Farbe des Tags oder der Sonne befunden, was man nämlich von beyden angewendet hat: und dieses ist Repercussio in der engen Bedeutung.

Wird man dieses Experiment gegen die blaue Luft oder den Tag vornehmen: so wird man zu gleicher Zeit überzeugt werden, daß das Licht desselben, ohngeachtet es doch sehr gebrochen ist, gleichwol viel heller sey, als das unmittelbare Lampenlicht. Wäre es anders, so könnte man keinen Schlagschatten auf dem Papier wahrnehmen, und diesen am allerwenigsten auf jenem Theil des Papiers, welcher am stärksten von der Lampe beschienen ist. — Man mag hiebey das Papier so nahe an die Flamme halten, daß es nur nicht von derselben angegriffen werden kann: so befindet man den Schlagschatten doch immer von einer sehr saftigen gelben Farbe, beynah wie geläuterter Honig.

§. 20.

§. 20.

Ich achte es für überflüssig die Stellen alle wörtlich anzuführen, aus welchen man die verschiedenen Meinungen derer Gelehrten älterer und neuerer Zeit über die Farbenlehre darthun kann, und was für sonderbarer Benennungen sie sich oftermals bedienen. Doch um dererwillen, welche gerne nachlesen wollen, will ich einige zitiren: Cicero.[1] Eben derselbe.[2] Apulejus.[3] Virgilius gebraucht anstatt Farbe (Color) venenum.[4] Plinius verändert eben denselben Ausdruck, und setzt dafür medicamen und medicamentum.[5] Die Griechen bisweilen Φάρμακα.[6] Pollux.[7] Plutarch.[8] Weiter Plinius.[9] Aristoteles.[10] Isidorus.[11] Philostratus.[12] Vitruvius.[13] Cardanus.[14] Leo Bap-

1) L. De Diuin.
2) de Clar. Or.
3) in libello de Mundo.
4) Georg. II.
5) Lib. IX c 35.
6) Dion Hal. de compos. voc: οἱ τὰ ζῶα γράφοντες τὰ ἀυτὰ Φάρμακα λαμβάνοντες κ. τ. λ.
7) Lib. VII. c. 25.
8) de oraculor. defectu.
9) lib. XXV. c. 3. c. 6. c. 14.
10) de coloribus, c. 1.
11) Lib. XVII. c. 41.
12) Lib. II. vitae Apoll. c. 4.
13) VII. c 7.
14) IV. de Subt. & Lib. XIII. de variet.

Baptista. [15] Demontiosus. [16] Vossius. [17] Anderer zu geschweigen.

Unter den Neuern kann man sich ausser denen Gelehrten, welche die Kunst nicht übten, und deren Namenverzeichnis allein ein Buch ausmachen würde, vornemlich jene Künstler merken, welche zugleich Gelehrte waren, als: Lionardo da Vinci; Gerhard de Lairesse; die Sandrartische Akademie; einen Felibien: Testelin; Graf Caylus; de Piles; von Hagedorn; Junker; Querfurth und nebst Winkelmanns Geschichte der Kunst die Schriften eines A. Raphael Mengs. Dieses letztern größere Werke sind durch H. M. Prange in Halle, welchem wir schon mehrere die Kunst angehende Schriften, unter andern auch das Farbenlexicon, ein in vielem Betracht sehr brauchbares Werk, zu verdanken haben, übersetzt in Halle herausgegeben worden.

§. 21.

Ich ergreife meinen Hauptfaden wieder und sage, daß man in der musikalischen Tonleiter nicht mehr, als 5 Linien und so viel Haupttöne, dann 5 spatia und eben so viel Zwischentöne, endlich die halben hinauf und hinabwärts habe, welches sich in den Farbentönen nicht anders befindet, und wovon ich unten §. 91 u. f. weitläuftiger handeln werde.

Die

15) Lib. I. de Pict.

16) De Pict.

17) Graphice.

Die Ordnung derselben muß nothwendig beybehalten werden, weil darauf allein nur die ganze Intervallenlehre sich gründet und anwenden läßt.

§. 22.

Ausser denen einfachen oder ganzen Tönen hat man noch die zusammengesetzten, oder, wie sie von den Tonkünstlern benennt werden, halbe; welches nicht gut gesagt ist, weil jeder halbe Ton ein ganzer in so fern ist, als er aus zweyen halben besteht: zusammengesetzt, oder wie die Mahler sprechen, gemischt wäre passender, z. B. cis ist der Ton, welcher zwischen c und d fällt. Wäre er nicht ein ganzer: so würde man ihn nicht zur Grundharmonie eines ganzen Stücks anwenden können, das ist, man würde die Verhältnisse innerhalb seiner Octave nicht nach ganzen Tönen bestimmen können, welches aber doch geschehen kann und wirklich geschieht; denn man hat ja ganze Stücke, welche aus cis gehen.

Hier ist also der mahlerische Ausdruck besser und richtiger, welcher hingegen oft mit einem andern verwechselt wird, wodurch eine ähnliche Unrichtigkeit entsteht. Nämlich gemischt oder zusammengesetzt wird von Unwissenden nicht selten mit gebrochen verwechselt.

Wenn man aber weiß, daß z. B. aus Vermischung von gelb und blau die grüne Farbe entsteht; und wenn man wahrnimmt, daß aus grün und hochroth eine Kothfarbe wird, indem sie durch die Vermischung oder Zusammensetzung (incorpora-

tion

tion) alle beyde verdorben werden: so kann man letzteres nicht gebrochen nennen; denn durchs Brechen soll das Leben einer Farbe nicht verlohren gehen, sondern ihr Glanz soll dadurch nur vermindert werden. Man bedient sich also des Ausdrucks brechen weit schicklicher, wenn man sagen will, die Kraft einer Farbe vermindern; und zusammensetzen oder vermischen überhaupt, wo man einen Farbenton verändern und der Stelle anpassen will, wohin er gebraucht werden soll; nicht aber, wenn man ihn verderben und tod machen will, welches letztere man in den Werken eines verständigen Künstlers niemalen antrift.

§. 23.

Es giebt nicht mehr als zwey Arten der Farben, wo man den Ausdruck brechen richtig gebrauchen kann: 1) Von solchen Farbenkörpern, welche an und vor sich ohne Zuthuung des weisen, den höchsten oder hellsten Ton enthalten; 2) von solchen, welche an und für sich ohne Zuthuung des schwarzen den dunkelsten oder tiefsten Ton darbieten. Letztere sind alle Lack oder Glasurfarben, sie sie mögen einen Ton haben, welchen sie wollen; und man findet für jeden Farbenton eine Glasur: erstere aber sind etwas mangelhaft und man hat nur zwey, welche ihr eigenes Licht bey sich führen, nämlich den Zinnober und das Auripigment. Rauschgelb und rother Schwefel haben eben auch ihr eignes Leben, nicht minder das Königsgelb; sie können aber füglich zum Auripigment gerechnet werden, gleichwie

die

die Terra mortua Vitrioli nach dem Zinnober stehen kann.

§. 24.

Das Merkmal, woran man die höchste Lebhaftigkeit einer hellen Farbe erkennen kann, ist dieses, wenn man etwas davon mit Oel vermischt und befindet sie alsdann heller als ihr Körper im Trocknen erscheint. Die Lackfarben hingegen allerseits, müssen, wenn sie mit Oel vermischt werden, in Ansehung der Dunkelheit jedes trockne Schwarze verdrängen.

Vermisset man diese Eigenschaften an denen bemeldeten hellen und dunkeln Farben: so muß man glauben, daß sie entweder verfälscht seyn, oder daß der Laborant einen Fehler begangen habe.

Es wäre überhaupt zu wünschen, daß alle Tonkünstler wenigstens einige Kenntnisse in Ansehung des Baues ihres Hauptinstruments besäsen, und daß die Mahler nicht ganz fremd in der Scheidekunst wären.

Der Instrumentmacher, wenn er nicht selbst spielt, weiß nicht was man von einem Instrument alles verlangen kann; und der Laborant, welcher die Mahlerey nicht versteht, sieht bisweilen einen Handgriff für überflüssig an, wodurch er den Mahler in Verlegenheit setzet.

Lack und Karmin muß man von allen Hauptfarben machen können, sogar schwarzen. Ich hatte das Glück, sie allesamt herauszubringen und unter

bil-

billigen Bedingungen bin ich nicht abgeneigt, das Verfahren, welches äuserst einfach ist, bekannt zu machen, um die Mahler und Liebhaber der Kunst aus der Sklaverey der Laboranten und eines großen Theils der Farbenhändler zu befreyen. Von leztern findet man zwar wenige, welche das Farbenlaboratorium verstehen, aber desto mehrere, welche mit Verfälschung der Farben es bis zur Unverschämtheit treiben.

§. 25.

Selbst das Kremserweis, wenn man nicht weiter gekommen ist, als es mit Wasser oder Oel zu temperiren, steht in Ansehung des Leuchtenden weit hinter dem Auripigment und Zinnober. Wer daher die weisen Farben aus Bley verhältnismäßig so leuchtend haben will, als das Auripigment und der Zinnober ist, der muß die höhere Naturkunde und Scheidekunst um Rath fragen. Daß es aber möglich sey, denen weisen Farben aus Bley jenes Leuchtende zu ertheilen, das beweisen alle Tinten, welche durch Vermischung mit Weis erhöhet oder heller gemacht werden, vorzüglich im Korregio; dann im Rembrand; manchmal im Rubens; gewöhnlich im van Dyk; einigemal im Albrecht Dürer; nie vermißt man sie im Kupezky: unter den noch lebenden mir bekannten teutschen Künstlern findet man sie in einem Graff, Desern, Tischbein; derer Landschafter nicht zu gedenken.

Wer das Bleiweis leuchtend zu machen versteht, der hat den Aufschluß zu allen übrigen Farben.

Farben. Der Vortheil liegt weder im Farbenkörper selbst, noch im Gegensatz des Dunkeln, sondern einzig und allein im Traktament. Sapienti sat.

§. 26.

Was erst von denen hellen oder den Farben des Lichts angezeigt worden ist: das gilt umgewandt auch von denen dunkeln, wenn man Schatten darunter versteht. Mengs sagt zwar: „die Schatten müssen glasirt werden, damit sie die Lichtstrahlen (nämlich „diejenigen, welche auf die Tafel fallen) durchfahren „lassen: weil sonsten eine dunkle Farbe nicht einen „Schatten, sondern eine dunkle, aber beleuchtete (d. i. „eine Lokalfarbe) vorstellet:„ welche Kautel ganz fürtreflich ist. Allein, wenn man durch die blose Glasur die Natur des Schattens erreichen wollte oder könnte: so müßte man bey der Vorstellung eines geglätteten Metalls oder sonst glänzenden Körpers, entweder die Glasur der beleuchteten Parthien hinweg lassen, und in diesem Fall würde man den Schein der Wahrheit des Metalls nicht erreichen; oder man müßte die untermahlten Schatten durch die Glasur gänzlich unterdrücken, und alsdann wäre das Untermahlen mit Körperfarbe vergeblich gewesen; oder es müssen die Schattenfarben beym Untermahlen gleich anders behandelt werden, als wie die Lichtfarben: und dieses ist es eben was ich meyne. Um sich davon zu belehren, darf man nur ein Original vom Graffischen Pinsel mit der Kopie, die Graf nicht selbst gemacht hat, vergleichen: so wird man finden, das allerdings das Gefällige und Klare dieser Schatten nicht in der Manier des Pöbels der Mahler

er-

erreicht werden könne; daß seine eigenen Scholaren es nicht einmal zuwege bringen, geschweige andere Nachahmer, welche ewige Nachahmer und eben so lang unglückliche Nachahmer von ihm bleiben werden.

Es scheint, daß Mengs in dieser Stelle aufs Arkan der Kunst hat hinweisen, aber selbiges nicht entdecken wollen.

§. 27.

Der Ton ist die Beschaffenheit des Lauts in der Tonkunst, und die Beschaffenheit der Farbe in der Mahlerey. Im lateinischen ist dieser Unterschied faßlicher unter den Worten: pigmentum und color ausgedruckt, als im Teutschen. Apuleius [1]: Pictura ex discordibus *pigmentorum coloribus* imagines facit. Denen Griechen ist es Τόνος. Der Erklärung dieses Worts hat Herr von Hagedorn [2] eine ganze Betrachtung gewidmet. Auch verdient Dalechamp [3] hierüber mit Aufmerksamkeit nachgelesen zu werden.

§. 28.

Es ist aber nicht genug, die Beschaffenheit des Lauts zu kennen, sondern man muß auch wissen, an welchen Materien sich diese Beschaffenheit befindet, und welche nothwendig ist, um sie auch andern sichtbarlich mitzutheilen. Diese Materien sind in der

1) de Mundo.

2) Betrachtungen über die Mahlerey.

3) ad Plin. Lib. II. c. 20.

der Mahlerey die Farbenkörper und die Kenntnis ihrer Behandlung; in der Tonkunst aber die Instrumente nebst der Kenntnis ihrer Behandlung oder der Applikatur, welche dorten Traktament, Farbentraktament genennt wird.

Alle Mahler verstehen unter dem Wort Traktament diese Behandlung: aber nicht also die Tonkünstler unter Applikatur. Diese Benennung hat gemeiniglich zweyerley Bedeutung: 1) versteht man darunter die Behandlung des Instruments, um die darauf gewöhnlichen hohen und tiefen Töne mit Leichtigkeit herauszubringen; 2) bedient sich der Musiker dieses Ausdrucks, (in der Applikatur spielen) wenn er z. B. sagen will, auf einem Instrument, welches mittelst des Bogens gespielt wird, dergleichen Violin und Violoncell sind, über die gewöhnliche Höhe des Instruments hinauf gehen.

Gleichwie sich aber damit nur Meister und Solospieler abzugeben pflegen, die Akkompagnisten aber sich dafür fürchten, als welche sich mit der gemeinen Natur des Instruments und auch mit dem Grad des Ruhms begnügen lassen, zu welchem sie durchs Akkompagnement gelangen können: also ist es auch in der Mahlerey. Der gemeine Oelmahler läßt sich mit Mohnöl, Trocken-Oel und Retuschier-Vernis begnügen; der Wassermahler mit seiner Temperatur; der Schmelzmahler mit seiner Zinnasche: nur Virtuosen weichen hier ab und bringen z. B. in Oel eine Höhe und in Wasserfarben eine Tie-

fe

se heraus, welche nach dem gemeinen Gebrauch darinnen nicht erreicht werden kann.

§. 29.

In Rücksicht auf die Tonkunst muß man einen Unterschied zwischen Saiten- und blasenden Instrumenten machen. Unter den erstern wieder zwischen Metall- und Darmsaiten- und unter diesen abermals zwischen solchen, welche gerissen oder gestossen und solchen, die da mit dem Bogen gespielt werden. Was die Blasenden anbelangt: so sind auch diese sehr verschieden. Manche hat man von Holz, andere von Metall oder Glas. Erstere geben entweder durch ein Mundstück von Rohr den Laut her, z. B. die Hautbois: andere durch ein hölzernes, welches mit einem Rohrblatt versehen ist, wie die Klarinette; noch andere haben ganz hölzerne wie die Flaute douce; die Querflöte hat gar kein Mundstück, sondern eine runde Oefnung, durch welche sie aus den Lippen des Spielers ihr Leben empfängt. Auf welche Art die Glocken den Laut hergeben, das weiß jedermann. Eins der neuesten Instrumente mit Glocken von Glas, ist die Harmonica.

§. 30.

Alle diese Instrumente stehen in verschiedenen Verhältnissen mit einander. Denn ausser der Orgel, Klavessin, Klavier, Harfe, findet man keine, worauf man Baß und Diskant, blos als hohe und tiefe Töne oder Grade betrachtet, zugleich gut herausbringen könnte; deswegen hat man bey denen

andern für den Baß eigene, und für den Diskant wieder eigene, welche beyde einander wechselsweise beystehen, z. B. die Tiefe, welche man auf der Violin nicht hat, giebt die Viola her, und wozu diese nicht reicht, dient das Violoncell und der Kontra-Violon; die Tiefe, welche man auf der Querflöte und Hautbois vermisset, bietet der Fagott dar, und diesen übertrift endlich der Kontraviolon und die Schlange (serpent).

§. 31.

Auser diesem Verhältniß stehen sie noch in einem andern, nämlich als schwach und stark oder stumpf und scharf. Der Harfe und dem Flügel giebt Violin, Viola und Violoncell Schärfe: diesen hingegen die blasenden Instrumente aus Holz: allen endlich die blasenden aus Metall. Es sind dieses gleichsam Glasuren.

§. 32.

Ist ein musikalisches Stück mit vielerley Instrumenten besetzt, oder, mit dem mahlerischen Ausdruck sehr farbigt: so müssen die Höhen, oder die Blicke (Glanz) äuserst scharf seyn, wenn sie anders durchdringen sollen. Daher pflegt man bey mittelmässig besetzten das Waldhorn, und bey stärkern die Trompete hinzuzuthun. In der Tiefe giebt kein Instrument die penetrante Glasur, wie die Orgel, nur sie durchdringt ein ganzes Chor mit gehöriger Kraft: dabey muß man aber die Zusammenordnung der Register wohl verstehen.

§. 33.

§. 33.

Was ich bisher von den musikalischen Instrumenten angezeigt habe, das läßt sich alles sehr wohl in der Mahlerey anwenden. Und wenn man die Vollkommenheit eines Instruments oder zweyer und mehrerer, die einander in Ansehung der Höhe und Tiefe unterstützen, nach der Menge der Oktaven bestimmt, welche man vernehmlich herausbringen kann: so ist gewiß, daß die Mahlerey es weiter bringen könnte, als die Musik, wenn man mehr Fleiß aufwendete, da immer richtig bleibt, daß das Auge weiter reicht, als das Ohr. z. B. die höhere Farbenkunde lehrt (wir wollen die gelbe Farbe annehmen) zwischen Neapelgelb und weis, eine volle Oktave herauszubringen; zwischen Neapelgelb und gelben Lack wenigstens zwey Oktaven, welches die Farben des Lichts mit drey Oktaven wären. Nunmehr die Schatten durch braungelb: in der ersten Oktave hellen Oker; in der zweyten dunkeln Oker; in der dritten Umbra Erde und in der vierten Asphalt, allerseits im Geschmack des gelben Lacks. Hier hat man sieben Oktaven sehr vernehmliches gelb, das ist, jedwede Oktave für sich muß man als gelb erkennen, die Diskanttöne für Licht, und die Baßtöne für Schatten, alle sehr distinktes gelb; und so verhält sichs auch mit den übrigen Farben. Das musikalische Instrument aber soll erst noch erfunden werden, worauf man z. B. siebenmal f greifen kann, deren jedes von andern eine Oktav unterschieden ist; also nicht etwan Chor und Kammerton untereinander.

§. 34.

§. 34.

Ein jeder, der in der Farbengebung auch nur mittelmässig weit kommen will, der muß Bedacht nehmen, aus jeder Hauptfarbe wenigstens vier Oktaven herauszubringen. Man hat sich aber hierbey zu hüten, nicht Farbenkörper mit einander zu verbinden, welche ihrer Natur nach oder in Ansehung ihrer Bestandtheile eine Abneigung gegeneinander haben. Z. B. Auripigment, Bleiweis und gemeiner Lack, er sey auch von welcher Farbe er wolle, thun schlechterdings nicht gut, weder in der Vermischung, noch auf, ja sogar nicht einmal nebeneinander.

Der gemeine Lack wird durch Hülfe einer Mittellauge von Alaun und Alkali gemacht. So bald die Farbe gefällt ist, pflegt sie von eigennützigen Laboranten nicht gehörig abgesüßt zu werden, damit er nicht an dem Gewicht verlieren möge, welches er sich zu erhalten vorgesetzt hat. Es bleibt daher vieles Laugensalz in der Farbe zurücke. Mischt man nunmehr Auripigment und Bleiweis, Schiefer. Kremser oder Englischweis darunter: so geht die nämliche Gährung bey der Vermischung vor, welche man bey der Probe des mit Bleyglätte verfälschten Weins, der mit sogenannter sympathetischer Tinte zusammengegossen wird, wahrnimmt; nur in der Oelfarbe nicht so schleunig, weil die fetten Theile es eine Zeitlang verhindern: nach und nach aber wird alles schwarz. Man muß sich des Gebrauchs des Auripigments überhaupt so viel wie möglich, enthalten, im Oel vornämlich, weil doch alles Trockenöl mit Saturni-

nis

nis zubereitet wird, es mag nun Glätte, Mennige, Bleyweis oder gar Bleyzucker seyn.

Ingleichen soll man unter Lackfarben keine solche mischen, welche eisenhaftig oder vitriolisch sind: dahin gehören alle Oker und Umbra Erden. Ich setze hier immer gemeinen Lack voraus; denn wer ihn selbst macht, der kann durch genugsames Absüßen des Laugensalzes diese Folgen verhindern.

§. 35.

In zweifelhaften Fällen muß man so einfach gehen als möglich ist, welches so viel sagen will, man muß nicht vielerley Farbenkörper untereinander mischen, weil vielerley Farbenkörper auch vielerley Bestandtheile haben, die immer einen baldigen Untergang des Werks voraus wissen lassen.

Je grösser der Künstler ist, desto geringer ist die Anzahl seiner Farbenkörper; und anstatt daß der Unwissende aus vielerley Farbenkörpern nur wenige und dabey schlechte Tinten erzeugt; so bringt der Erfahrne aus wenigen Körpern alle Tinten zum Vorschein. Dazu aber werden Kenntnisse in mehrern Wissenschaften und anhaltende Uebung mit Verstand erfordert.

§. 36.

Auser denen oben erwehnten Instrumenten, welche man Hauptinstrumente nennen kann, giebt es noch zusammengesetzte, wodurch die Wirkung zwey oder mehrerley anderer im Gleichlaut hervorgebracht wird. Diese sind so mannichfaltig, und es werden ihrer immer noch neue erfunden, daß ich Bedenken trage, sie namhaft zu machen. Ich kann die-

dieser Weitläuftigkeit um so eher überhoben seyn, als sie im Orchester nicht eingeführt sind.

Nur eines einzigen muß ich erwehnen, weil es das mehreste Aufsehen unter denen übrigen gemacht hat, ob es gleich in Ansehung der Brauchbarkeit das unterste von allen ist: ich meine das Farbenklavessin.

Da die Töne des Lauts, so ferne sie nur ein regelloses Gemische ausmachen, beydes, dem Ohr und dem Verstand beschwerlich sind, dahingegen das Herz rühren und auch den Verstand beschäftigen, so bald sie zu einer gewissen Absicht geordnet und verbunden werden: so kann man sich leicht vorstellen, daß die Farbentöne ebendasselbe verursachen, wenn man sie auf ähnliche Art behandelt, im Gegentheil aber dem Aug und dem Verstand denselben Verdruß fühlen lassen, wenn man sie untereinander wirret.

An denen Lappen, womit die Mahler ihre Pallette reinigen, findet man immer eine Menge Farbentöne, und gleichwol wird von diesem ganzen Magazin, niemand etwas Anmuthiges entdecken.

Das scheckigte Gemenge der Farbentöne am Farbenklavessin ist um nicht vieles besser, wenn auch Harmonie darinnen angetroffen wird: es bringt in diesem Fall höchstens im Auge keine widrige Empfindung hervor; bis zum Herzen oder Verstand aber gelangt es weit weniger, als eine Phantasie auf einem simpeln Klavier, ohne Hauptabsicht, welche also blos in Bindungen, Auflösungen, schwierigen Gängen u. d. g. besteht; denn darinn liegt schon musikalische Zeichnung, die doch wenigstens auf den Ken=

Kenner Eindruck macht. Wenn man diese Zeichnung auch den Farben auf dem Farbenklavessin mittheilen könnte, dann würde der Erfinder ein goldnes Denkmal verdient haben.

Indem aber der Musiker, als dieser, eine Linienzeichnung in der eigentlichen Bedeutung sich nicht vornehmen kann, weil die Anordnung seiner Töne nicht fürs Aug, sondern für das Ohr gehören, welches von einer Linienzeichnung nichts vernimmt, und umgewand, für das Aug die Zeichnung oder der Ausdruck der lautenden Töne nichts empfindbares hat: so entdecket man den Grund sehr leicht, warum man die Erfindung jenes Instruments weder für nachahmungswürdig gehalten hat, noch jemals halten wird.

Weit ehender gienge es an, wenn einer ja zu dergleichen Grillen Belieben haben sollte, daß ein Musiker, welcher der Sätzkunst gewachsen ist, die Vorstellung einer rührenden, lustigen, traurigen, ernsthaften Scene, aus einem guten Gemälde vor sich nähme; die Ordnung der Farbentöne notirte, nicht nur wie sie nebeneinander, sondern auch, wie sie aufeinander angebracht sind, wodurch er harmoniam simultaneam und successivam zugleich erhielte, welches ihm die Erfindung der Grundharmonie und des Akkompagnements erleichtern würde; alsdann mit Empfindung sich in die Scene hineindächte, und nunmehro die nach der Harmonik angemerkten Töne mit einer Melodie beseelte: daraus würde doch wenigstens etwas werden, das nach dem Inhalt des Gemähldes ein Adagio, Allegro, Maestoso,

stoso, Mösto rc. genannt werden könnte. Aber wie gesagt, eine Grille würde es immer nur seyn, und ein Genie würde sich des Zwangs wegen, welcher davon unzertrennlich wäre, schwerlich dazu bequemen.

§. 37.

Alle Instrumente der Tonkunst sind durch Menschen erdacht und nach und nach verbessert worden. Die ersten müssen also äuserst einfach gewesen seyn, und man hat da vermuthlich die Gesänge der Vögel nachzuahmen gesucht. Wahrscheinlichermaßen haben eben diese Gesänge der Menschenkehle zum ersten Muster gedient. Nachdem man die einfachen Instrumente vermehrt und verbessert hatte, so verfiel man auf die zusammengesetzten, und es ist gewiß, das der menschliche Verstand es darinnen sehr weit gebracht hat. Die Mahler hatten auch hier einen Vortheil vor den Tonkünstlern. Die Erde, welche sie mit Füssen treten, hat ihnen mannichfaltige Farbenkörper dargeboten, nicht minder die Früchte, Blumen und Laub. Die Erde hat ihrer viele sogar schon gemischt. Viele entstunden ausser der Erde an Metallen und andern Dingen.

Wenn die ersten, welche Versuche in der Mahlerey anstellen wollten, nur des Wassers, um ihre Farbenkörper flüssig zu machen, sich bedient haben: so konnten sie lauter Erdfarben dazu gebrauchen. Z. B. bläulichten, grünlichten, gelblichten, röthlichten Ton; vielerley Ocker, helle, halbdunkle, braune; Bolus; schwarze und weise Kreide; auch der gestossenen Scherben und Ziegelsteine bedienten sie sich, wie Plinius *) vom

*) Lib. XXXV. c. 3.

vom Ardices aus Korinth und dem Telephanes von Sicyon meldet. Und dieser natürlichen Vortheile ohngeachtet wuchs die Mahlerey doch immer langsamer als die Tonkunst. Die Ursache davon scheint mir in der Schwierigkeit zu liegen, welche man bey Behandlung der Farbenkörper antrift.

Viele Zweifel in der Farbengebung sind bis diese Stunde nur ausserordentlichen Mahlern auflößbar: die andern gelangen höchstens bis zum Erträglichen, und lassen sich zu ihrer Schande damit begnügen, weil weder Rechtfertigung vor ihrem eigenen Gefühl, noch gegründete Ehre das ist, was sie suchen.

§. 38.

Der Schwachen wegen will ich die Farbenkörper namhaft machen, aus welchen man die gewöhnlichsten Tinten mischen kann, nicht aber mischen muß:

Violett aus dunkelblau und Wiener oder Florentiner Lack;

Purpur aus Ultramarin und rothen Karmin.

Kermesroth besteht aus reinem rothen Karmin.

Feuerfarb aus rothem Karmin und etwas Zinnober.

Hochroth aus reinem Zinnober.

Aurora aus Rauschgelb und etwas wenigem Zinnober oder reiner Mastikot No. 3.

Gelb ist feines Königsgelb, oder gutes Auripigment.

Zei=

Zeisiggrün aus Auripigment und etwas wenigem Grünspan.

Grasgrün aus Auripigment und Veronesischer Erde oder Grünspan, jedoch mehr als beym vorigen.

Schmaragdgrün aus distillirten Grünspan und ganz wenig Auripigment;

Hellblau aus reinem Bergblau oder besser aus der blauen Farbe, welche man mittelst des Quecksilbers und Scheidewassers aus dem Kapellsilber zieht.

Lasurblau ist der reine Ultramarin aus Lapis lazuli. Wenn er ächt ist: so muß er sich verglühen lassen ohne seine Farbe zu verlieren.

Anmerkung.

Ich nenne diese Farbenkörper nicht um Eingriffe in die Pallette dererjenigen Meister zu thun, welche sich an andere gewöhnt haben, sondern blos zur Erklärung derer Töne, welche nothwendig herauskommen müssen, wenn man in der Harmonie keine Fehler zu Schulden bringen will.

§. 39.

Indem, : obenangenommenermassen, die Lichtfarben statt dem Diskant, und die Schattenfarben statt dem Baß dienen sollen: so muß man auch wissen, wie man sie behandeln soll, daß sie den Effekt thun, welchen man von ihnen erwartet.

Es

Es scheinen aber die Lichtfarben in einem Gemählde um so viel heller, als man zu verhindern vermag, daß das auf die Tafel fallende Licht in sie eindringen und dadurch geschwächt werden kann: folglich muß man sie also zurichten, daß sie alle das Licht, was auf sie fällt, zurückweisen können.

Die Schattenfarben hingegen scheinen um so viel dunkler, als man bewirken kann, daß das auf sie fallende Licht eindringe und dadurch verlohren gehe. Daher muß man sich bestreben in denen Schattenfarben nicht mehr Licht zu erhalten, als die Reflexe erfordern, und hingegen alles Licht verschwinden zu machen auf denen Stellen, wo gänzliche Verfinstrung nöthig ist, z. B. in denen tiefsten Falten, Hölen u. dgl.

§. 40.

Ausser dem Licht, Schatten und Reflex giebt es noch ein Helles im Dunkeln, welches man zu keiner von den vorigen dreyen rechnen kann. Die Italiener nennen es Chiaro nell' oscuro. In der Tonkunst ist der Unisonus die Parallele davon, indem es Licht und Schatten zugleich vorstellet, z. B. wenn man im Diskant das c auf der untersten Linie ausdruckt, so ist dieses der tiefste Ton im Diskant: hingegen schreibt man das durchstrichne c auf der Baßzeile, so ist dieses der höchste Ton im Baß; beyde aber fallen auf eine und ebendieselbe Taste des Klaviers.

Auf einem Gemählde zeigt sich dieses Helle im Dunkeln alsdann, wenn eine ganze Parthie von

Schlagschatten bedeckt wird, z. B. die ganze Hälfte eines Angesichts, oder ein ganzer Vorgrund u. d. g.

Die Ursache, warum man in einem solchen Schlagschatten alle Gegenstände sowol von Gestalt als Farbe ganz gut und deutlich erkennen kann, ist in der Klarheit der Luft und ihrem entlehnten Licht anzutreffen, welche in diesem Fall ihre Kraft in der Nähe ausübt und das Aug mit ungemeiner Anmuth sättiget: anstatt, daß das ursprüngliche Licht unmittelbar dasselbe blendet, und dadurch einen großen Theil von Empfindung der Deutlichkeit unterdrückt.

§. 41.

An einzelnen Farbetönen wird dieses Helle im Dunkeln herausgebracht, wenn man die Lokal- oder Kennfarbe in dem Grad des Lichts, welcher nicht so hoch ist, daß er den Blick abgeben könnte, aber auch nicht so dunkel, daß er zum Grund einer Schattenfläche taugte, körperlich anlegt und sodann mit der Lackfarbe desselben Tons glasirt; z. B. in Oelfarbe: Berlinerblau mit etwas weis vermischt und wenn es trocken ist, mit reinem Berlinerblau dünn glasirt; distillirten Grünspan mit etwas wenigem Auripigment untermahlt, sodann mit etwas gelben Lack und distillirten Grünspan vermischt, glasirt; gelb mit Auripigment untermahlt und mit gelben Lack dünn glasirt; hochroth mit reinem Zinnober angelegt und mit hochrothem Lack glasirt; Kermesroth mit Karmin und etwas wenigem Weisen angelegt, sodann mit den feinsten Florentiner Lack glasirt; violett mit Berlinerlau, Wienerlack und etwas weis ver-

vermischt angelegt, sodann mit Berlinerblau und Wienerlack glasirt.

§. 42.

Man muß sich ein für allemal merken, daß man nie mit einem dunklern Ton auf einen hellen Grundton glasiren kann, ohne ein das Auge beleidigendes Krelles zu veranlassen: weit ehender geht es an, auf eine dunklere Grundfarbe eine hellere Glasur zu gebrauchen; z. B. auf reinen Zinnober kann man nicht mit Wienerlack glasiren, sondern nur mit hochrothen, und auf grün kann man sich eben so wenig der blauen Glasur bedienen, sondern weit ehender der gelben.

Ferner muß man sich auch gesagt seyn lassen, nie zwey Glasuren unmittelbar auf einander zu setzen. Es ist schon falsch, wenn man z. B. zweymal mit Wienerlack auf einander glasirt, und vollends zwey Glassuren von verschiedener Farbe würden gar unerträglich ausfallen.

§. 43.

Von den hellen und dunkeln Hauptfarben einzeln betrachtet, denke ich nunmehr so viel gesagt zu haben, daß selbst der erste Anfänger zu seiner Belehrung genug finden wird. Es sind aber noch zwey Gattungen übrig, welche in der Stammtafel der Farbentöne mit jenen gleich nothwendig befunden werden, ich meine die Klasse der braunen und die der gebrochenen Farben.

Die

Die braunen konnten in der Reihe von jenen keinen Platz finden, weil sie zum Schmuck der Iris nicht, wol aber zur Erhebung ihres Glanzes erforderlich sind, und zugleich in dem übrigen sichtbaren Theil der Natur vieles zur Erkenntnis des Wahren beytragen.

§. 44.

Kein Schatten an einem undurchsichtigen Körper, welcher zu seiner Lokalfarbe im licht weis bedarf, kann, sobald er unserm Aug nahe genug ist, und durch einen Zufall e. g. dampfigte luft, nicht alterirt wird, ohne braun vollendet werden.

Da es aber so viele Lokalfarben, deren licht nothwendig durch Vermischung mit weis bestimmt werden muß, und auch so viele als durch Vermischung der Hauptfarben unter sich möglich sind, giebt: so hat man auch so vielerley braune als Hauptfarben welche wieder eben so vielerley Veränderung durch die Vermischung leiden, als die Hauptfarben selbst.

§. 45.

Man wird sich erinnern, daß um denen Schatten Wahrheit zu ertheilen, die Glasirung derselben, oben verlangt wurde, woselbst auch die Ursache angeführt und mit dem Ausspruch eines Mengs*) belegt ist. Da nun die braune, wenn sie im Schatten dienen soll, eben auch eine Glasurfarbe seyn muß, aus den Glasurfarben aber durch Vermischung mit Kör=

*) Von dem Geschmack und der Schönheit in der Mahlerey.

Körperfarbe, eine lokal oder Kennfarbe entsteht: so wird man begreifen, daß eben diese braune Farbe, ob sie gleich in der himmlischen Farbenskala vermißt wird, ausser dem Schatten auch als eine Lichttinte betrachtet werden muß.

Ich will die Folge der braunen Hauptfarben nach Maasgabe der Skala anzeigen, damit man sie desto leichter mit derselben vergleichen kann. Im Farben Schema, machen sie die Kontratöne aus weis. Der Wichtigkeit wegen wiederhole ich, daß wenn man im Schatten braun anwenden will, die Lichtfarbe nothwendig eine andere helle Körperfarbe zum Grund ihres Lokaltons voraussetze.

Von den braunen haben wir also

Violettbraun.

Kermesbraun.

Rothbraun (braunroth).

Gelbbraun.

Olivenbraun und

Schwarzbraun.

Anmerkung.

Da das Hellblau zu den Mitteltinten des Weisen, also nicht in den Schatten gehört: so kann man aus ihr kein braunes mischen, sondern an ihre Stelle tritt das Merkmal der Finsternis, d. i. die schwarze Farbe, und also aus dieser das Schwarzbraune.

§. 46.

Gleichwie vom höchsten reinen Licht, welches die weise Farbe bedeutet, schwarz der Gegensatz ist: also ist braun der Gegensatz der hellsten oder jener Farbe, welche dem höchsten Licht am nächsten kommt, und diese ist die gelbe. Und wie durch schwarz alle Grade bis zum höchsten Licht, als Licht hervorgebracht werden können: also können auch durch braun die Schatten aller derer Farben hervorgebracht werden, welche sich der Natur des höchsten Lichts auf die Art nähern, als wie die gelbe. Nun aber haben wir zum höchsten Licht oder statt des höchsten Lichts weis angenommen: also müssen die Lichtfarben, welche sich dem höchsten Licht nähern sollen und nicht ein eignes leuchtendes haben, um so viel mehr mit weis vermischt werden, je näher man sie dem höchsten Licht bringen will.

§. 47.

Das Braune als Schatten befindet sich allemal dem höchsten Licht gegen über, und ist also der zentrale Gegensatz von dem Theil eines beleuchteten Körpers, welchen man Blick nennet. Daher kommt es, daß z. B. der Rauch, welcher aus dem Schornstein aufsteiget und zum Hintergrund eine sehr helle vom Sonnenlicht getroffene Wolke hat, nicht grau, sondern braun befunden wird.

Man mögte also leicht beweisen können, daß der Schein der braunen Farbe alsdenn entstehen müsse, wenn sich die verminderte Klarheit einem kräftigen Licht entgegensetzet; welches noch durch

durch die Erfahrung aus der Degradazion bestätigt wird, nämlich: je mehr das Licht die Oberhand behält, desto glühender ist der Ton der braunen Farbe, und jemehr die Klarheit unterdrückt wird, destomehr neigt sich der Ton aufs Schwarze. Wird endlich die Klarheit ganz aufgehoben, welches durch Dazwischenkunft eines völlig undurchsichtigen Körpers geschieht: so hört die Wirkung des lichts und mit ihr die Empfindung der braunen Farbe auf; alles ist gänzliche Beraubung des lichts; Finsternis, deren Ton reines Schwarz ist, aber nirgends angetroffen wird, wo man nicht alles, was dem licht angehört, abhalten kann.

Zur Vorstellung der braunen Farbe also muß man zwischen das Auge und das ursprüngliche licht getrübte Klarheit annehmen.

§. 48.

Ob man gleich zur braunen Glasurfarbe mancherley Materiale findet, und deswegen der Weitläuftigkeit, sie aus andern erst zusammenzusetzen, überhoben seyn könnte: so ist doch der Analysis wegen nützlich, wenn man sie aus andern zu mischen versteht, und nothwendig, wo man braunen lack zu bekommen nicht vermag, auch der Farbenhändler anstatt des Asphalts die Schlacke von Bernstein, und anstatt der Mumie, halbverbrenntes Kolophonium an den Nichtkenner betrügerischer Weise verkauft, in welchen Fällen man seine Zuflucht zur Mischung nehmen muß, wobey denn zu merken ist, daß schwarzer Lack nebst dem gelben, der Stoff

aller braunen Glasuren sey. Sucht man also gelbbraun, so bleibt gelb der herrschende Ton; sucht man braun zum Hochrothen, so bleibt immer der gelbe und schwarze Lack die Basis, und der herrschende Ton wird durch Beymischung des hochrothen Lacks erhalten. Eben so verfährt man auch mit denen andern.

Da hiernächst alle Lackfarben Klarheit bedeuten und ausdrücken: so erkennt man hier bey der Analysis der braunen Glasur, daß die Klarheit der Finsternis, d. i. schwarzer Lack; die Klarheit der hellsten Farbe d. i. gelber Lack, und die Klarheit der Lokalfarbe, d. i. der Lack von eben derselben, zusammengenommen, die Kraft und Lebhaftigkeit der Schatten hervorbringe, welche in der Mahlerey möglich ist.

§. 49.

So nothwendig die kräftigen Lackfarben auf dem Haupt- und Vorgrund, und die braunen vornemlich auf diesem sind, um die Gegenstände hervorstechend zu machen: so unentbehrlich sind die grauen Tinten, um denen Entfernten das Gepräge der Wahrheit zu ertheilen. Und gleichwie die Glasuren die Farben der Gegenstände voll und kräftig machen: also werden eben dieselben mittelst der grauen geschwächt und gebrochen. Wie ferner das Braune durch getrübte Klarheit vor dem ursprünglichen Licht entsteht: also zeigt sich die graue gleichfalls durch getrübte Klarheit unter und hinter dem ursprünglichen Licht.

§. 50.

§. 50.

Diese Brechung derer Farbentöne aber kann man sich auf dreierley Art vorstellen.

1) an Körperfarben durch Körperfarben;

2) an Lack oder Glasurfarben durch Körperfarben;

3) an Lackfarben durch Lackfarben.

Die Körperfarben untereinander werden gebrochen, wenn man das Helle der einen durch das Dunkle einer andern vermindert, z. B. weis durch schwarz, Neapelgelb durch Umbraerde, Zinnober durch braunroth u. s. w.

Die Lackfarben werden gebrochen, wenn man ihre Klarheit, als welche ihre Kraft ausmacht, durch Beymischung einer Körperfarbe vermindert, z. B. Wienerlack durch grau u. s. w.

Lack durch lack wird gebrochen, wenn man den natürlichen Ton des einen (lacks) durch den ihn entgegengesetzten eines andern oder einer Glasurfarbe verdunkelt. So kann man z. B. den gelben Lack gebrochen nennen, wenn man blauen darunter mischt, ohngeachtet hieraus eine Hauptfarbe, nämlich grün entspringt: denn das Grüne mit dem Gelben verglichen, ist immer nur ein gebrochnes Gelb. Eben so ist der Wienerlack mit blau, woraus violett entsteht, welches gleichfalls eine Hauptfarbe ist, in Vergleichung mit dem Wienerlack nur eine gebrochne.

Bey dieser letztern Art, nämlich lack durch lack zu brechen, bin ich durch die in der Kunst einge-

geführte Gewohnheit gezwungen, den Ausdruck gebrochen beyzubehalten; eigentlich zu reden müßte man dieses Verdunkeln, nicht aber brechen nennen; in verbis simus faciles.

§. 51.

Da der Grund der grauen Farben gleichfalls in der getrübten Klarheit liegt, wie bey den braunen, nur mit dem Unterschied, daß man hier den beleuchteten Theil derselben empfindet, anstatt daß man bey den braunen, den, dem Licht entgegen gesetzten wahrnimmt: so folgt, daß man so vielerley grau als braun muß zählen können, mithin auch so vielerley als es einfache und zusammengesetzte Farbentöne giebt. Ich will hier nur die vorzüglichsten nahmhaft machen, weil man aus diesen leicht in die andern alle übergehen kann.

Der Schein des reinen Lichts ohne Farbe, in die getrübte Klarheit ohne Farbe, bringt ein schwärzlichtes Grau zuwege, welches aus schwarz und weis gemischt wird.

Gelbgrau wird gemischt aus gelb, weis und schwarz.

Rothgrau aus roth, weis und schwarz.

Violettgrau auf violett, weis und schwarz.

Grüngrau aus grün, weis und schwarz.

Blaugrau aus blau, weis und schwarz.

An=

Anmerkung.

Indem sich das Auripigment mit den weisen Farben, welche aus Bley gemacht sind, nicht gut erhält, wie ich schon oben erwehnt habe: so muß man, wenn der helle Ton des Gelben, die Vermischnng mit weis unentbehrlich macht, lieber entweder guten gelben Lack mit weis, oder Neapelgelb, oder auch Bleigelb (Mastikot No. 1. u. 2.) anstatt des Auripigments gebrauchen.

§. 52.

Indem die braune Farbe, wie wir gesehen haben, nicht als Glasur und Leben des Schattens, sondern auch als Lokalfarbe genommen werden kann; die graue aber nicht allein die Lichter und Schatten der Ferne bricht, sondern auch als Kennfarbe geltend zu machen ist: so muß man, wenn diese beyden Farben auf die Tonkunst angewendet werden sollen, eben diesen Unterschied beybehalten.

Braun, nicht als Lokalfarbe, sondern als blose Dunkelheit und Kraft des Schattens betrachtet, gehört demnach unserer oben vestgesetzten Vergleichung gemäs, nach welcher der Baß den Schatten und der Diskant das Licht andeuten soll, nur dem Schatten oder in der Tonkunst dem Baß zu. Und indem durch die braune Glasur die verschiedenen Tinten des Schattens an nahen Gegenständen in Verbindung gebracht werden, um ihnen eine gewisse Undeutlichkeit, als die nothwendige Wirkung der Dunkelheit zu ertheilen: so kann man in der

Ton-

Tonkunst dasjenige Baßinstrument, welches alle andere (Basinstrumente) übertrift, und durch welches die Verschiedenheit derselben zusammenschmelzet, woraus eine übereinstimmende Dunkelheit entsteht, als das saftige Braun ansehen. Im Orchester pflegt man den Kontraviolon, und wo die Stimmen sehr stark besetzt sind, ausser ihm noch die Pauken zu gebrauchen.

§. 53.

Wenn man die Töne auf einem Instrument durch piano schwächt, so macht dieses das Graue desselben Lauts und also auch aller seiner Töne aus; und in diesem Betracht ist es Lokalfarbe. Hingegen sobald man ein Instrument dämpfet: so gehören die Töne, als so lang das Dämpfen dauert, zur Degradazion oder Haltung, und drückt das aus, was man im Gemälde durch die Luftperspectiv erhält, das ist, die Farben werden dadurch in Ansehung ihrer Kraft um so vieles vermindert, als die Gegenstände, an welchen man sie wahrnimmt, in Ansehung der Grösse zu verlieren scheinen.

§. 54.

Zum Beschluß dieses ersten Theils will ich unter denen bekanntesten Farbenkörpern, und denen gleichfalls bekanntesten musikalischen Instrumenten eine Parallele versuchen.

1) Dasjenige Instrument, auf welchem man die Harmonie eines ganzen musikalischen Werks reduziren kann, muß die meisten Grade des Hellen und

Dun-

Dunkeln enthalten, und in so ferne muß es auch das Vollkommenste unter allen Instrumenten seyn. Es läßt sich durch dasselbe eine durch hell uud dunkel aufgeführte musikalische Zeichnung vorstellen.

Diese Eigenschafteu passen auf kein anderes Instrument, als das Klavier und was von ähnlicher Einrichtung ist.

2) Da es buntausgeführte (lavirte) Zeichnungen giebt: so kann man darunter eine Sonate oder Klavier-Konzert verstehen, worinn das Klavier die Hauptstimme hat, und die begleitenden Instrumente werden nur als flüchtige, leichte Tinten betrachtet und behandelt.

3) Ein grosses Konzert kann mit einem Hauptgemälde verglichen werden, worinn ein gewisser Laut der herrschende ist, welcher dorten die Solostimme ausmacht.

4) Eine Sinfonie stimmt mit einem solchen Gemälde überein, worinnen das Licht allgemein ausgebreitet ist, und alle Farben kräftig impastirt, folglich auch brillant erscheinen.

5) Die Prim- und Sekundstimmen verhalten sich gegeneinander wie Licht und Halbschatten.

6) Dunkelblau aus wohlzugerichteten Indigo; Lasurblau aus Lapis lazuli und Hellblau aus dem Ultramarin des Silbers, können füglich Violoncell, Viola und Violin vorstellen.

7) Grün die angenehmste der Farben, welche den höchsten und dunkelsten Farbenton, gelb und blau

blau zugleich enthält, ohne selbst blendend hell oder widrig dunkel zu seyn; die dabey eine wohlthätige Lokalfarbe abgiebt: unter allen Farben kann nur sie den Laut der Menschenkehle abbilden.

8) Gelb) (Auripigment), die Klarinette.

9) Hochroth (Zinnober), die Trompete.

10) Rosenroth (Karmin mit etwas Weisen), die Hautbois.

1) Kermesroth (reiner Karmin), die Querflöte.

12) Purpur (Ultramarin mit etwas Karmin vermischt,) das Waldhorn.

13) Violett (Lack und dunkelblau, etwas weniges mit weis getrübt), den Fagott.

Unter der Stimmung derer Instrumente kann man sich das Anpassen derer Farben auf der Pallette, ehe man anfängt zu mahlen, sehr wohl vorstellen.

Zweyter Theil.

Drittes Hauptstück.

Von der Harmonie überhaupt.

§. 55.

Harmonie ist die Uebereinstimmung derer wirklichen Mannichfaltigkeiten in einem gewissen Ganzen.

Wirkliche Mannichfaltigkeiten verlange ich, weil ich mich nicht bis auf die eingebildeten ausdehnen will. Eben so wenig gedenke ich bis zu jener allgemeinen Harmonie der Geister und Körperwelt untereinander auszuschweifen: sondern ich schränke mich bloß auf die Harmonie, welche in der Mahlerey und Tonkunst angetroffen wird, zweckmässig ein.

§. 56.

Da in der Tonkunst mancherley Instrumenten angetroffen werden, davon jedes wieder mancherley Töne enthält: so folgt, daß durch jedes einzelne Instrument, indem man aus seinen mannichfaltigen Tönen eine Zusammenstimmung ordnet, Harmonie zuwege gebracht werde, welche nur als ei-

eine besondere Harmonie gelten kann. Daß ferner die Mannichfaltigkeiten mehrerer besondern Harmonien zusammen, wieder in eine Harmonie gebracht werden können, welches wir eine allgemeine Harmonie nennen wollen.

Ein Oratorium ist ein solches Geschlecht von vielerley zusammenstimmenden Gattungen der Instrumente; denn es besteht aus Saiten- und blasenden Instrumenten, wie auch aus Singstimmen.

Die Saiteninstrumente sind wieder mancherley, die blasenden eben auch, und die Singstimmen nicht minder. Jedes von ihnen hat seine besondere Eigenschaft, nämlich die Art des Lauts, wodurch es sich von denen andern unterscheidet, und sodann die Eintheilung dieses, just dieser Lauts, z. B. der Violine: der Querflöte, der Singstimme ꝛc. in ihre eignen mannichfaltigen Töne, durch deren Uebereinstimmung, jede Stimme für sich eine eigne Harmonie ausmacht. Z. B. eine Arie kann auch ohne Begleitung anderer Instrumente gesungen werden, und gleichwol muß sie harmonisch seyn. Da denn endlich die Uebereinstimmung aller dieser einzelnen Harmonien erst die allgemeine Harmonie des ganzen Oratoriums ausmacht.

§. 57.

Wenden wir dieses auf die Mahlerey an: so finden wir, daß ein historisches oder anderes zusammengesetztes Gemählde, eben auch eine solche allgemeine Harmonie enthällt. Das Ganze besteht aus mannichfaltigen Gruppen, aus mannichfalti-

ti-

tigen einzelnen Figuren und jede Figur an sich muß ihre eigne Harmonie enthalten. Also ist die Verbindung der Figuren zu einer Gruppe Harmonie, und die Verbindung aller Gruppen zum Ganzen, ist die allgemeine Harmonie.

§. 58.

Wenn man nicht blos von Farbe und Ton spricht, sondern auch zugleich auf Zeichnung und Inhalt sieht: so muß auch hierinn Harmonie herrschen.

§. 59.

Es giebt nur dreyerley Linien: gerade, krumme und vermischte, und diese sind die Quelle der Linien-Mannichfaltigkeit, von deren Unendlichkeit man aus allen mahlerischen Zeichnungen überführt werden kann.

Die Harmonie verschiedener Figuren zu einer Gruppe, und dann verschiedener Gruppen zu einer Zusammensetzung, hat sich Tizian unter einer Weintraube gedacht, welche ein zimlich präcises Sinnbild davon ist. Denn die verschiedenen kleinen Klumpen der Beere machen erst eine ganze Weintraube aus, wie dorten die verschiedenen Gruppen eine Komposizion: worüber de Piles und Herr von Hagedorn nachgelesen werden können.

§. 60.

In Rücksicht der Harmonie bey der Zusammensetzung hat man mehr in Obacht zu nehmen, als sich bey der Weintraube denken läßt. Und da hierbey vorzüglich auf die Uebereinstimmung des Ausdrucks

drucks oder der Expression Bedacht genommen werden muß: so will ich, weil es zur Abhandlung der Harmonie überhaupt gehört, wenigstens nur das Nöthigste und dieses in möglichster Kürze, zusammenfassen.

Der sinnlich vorgebrachte Begriff eines Gegenstandes, wird in der Kunst Ausdruck genennt. So bringt der Tonkünstler durch den Ausdruck in Tönen uns Begriffe bey, deren das Gehör empfänglich ist: der Zeichner und Mahler aber von Gestalten, Licht und Farbe, denn dieser ist das Auge fähig.

Man hat vornämlich dahin zu sehen, daß alle Theile einer Zusammensetzung, sie sey mahlerisch oder musikalisch, sich nach dem Subjekt oder Hauptgegenstand richten, damit z. B. aus dem Gemählde beym Schauer die Empfindung entstehe, welche mit dem Inhalt kongruirt. Auf einer freudigen und friedlichen Scene muß alles lieblich und sittsam erscheinen, und in dem Schauer das Verlangen rege werden, selbst mit Theil zu nehmen. Bey kriegerischen Vorstellungen muß alles mit Verwirrung, Grausamkeit und Entsetzen angefüllt werden, so, daß der Anblick den Schauer, Schrecken und Abscheu verursacht. Bey ernsthaften und ehrwürdigen Begebenheiten, muß Ansehen hervorblicken, welches nicht durch Kleinigkeiten gestöhrt oder durch läppische Nebendinge verdunkelt werden darf.

§. 61.

Um aber diese Absicht zu erreichen, muß man sich die Wahrheit der Hauptsache empfohlen seyn

lassen, daß man nicht Umstände, welche, ob sie gleich in der Geschichte enthalten und mit beschrieben sind, doch eine Verwirrung oder Zweydeutigkeit veranlassen, beybehalte: sondern alles, was die Bedeutung des Hauptbegriffs entweder verdunkelt oder schielicht macht, weglassen. Hierinnen muß man sich die Werke des Raphaels zum Muster dienen lassen, denn er war im Ausdruck und Bedeutenden der Größte unter allen Mahlern. Seine Werke führen das Gepräge der Genugheit ohne überladen zu seyn, und des Nothwendigen ohne Dürftigkeit zu verrathen oder mangelhaft zu seyn. Nichts kann man ihnen beyfügen, ohne sie zu überladen, und nichts kann man ihnen nehmen, ohne auffallenden Mangel zu verursachen.

§. 62.

Allegorischer Figuren kann man sich bedienen, sie müssen aber sinnreicher Erfindung und leicht zu entziffern seyn. Oesers Geist muß in ihnen wehen. Zu häufig sollen sie nicht vorkommen, weil dadurch die Geschichte in Fabel verwandelt wird. Um dieses letztere zu verhindern, muß man immer die Beschreibung der Geschichte bey der Hand haben, und währender Invenzion des Werks, sie zum öftern lesen, damit der Eindruck der Wahrheit immer scharf bleibe, und der übermässige Hang zur Allegorie im Zaum gehalten werde. Einem witzigen Einfall soll man nicht einmal die Deutlichkeit, geschweige dann die Wahrheit selbst aufopfern. Findet man ja einen in dergleichen Dingen fruchtbaren Geist, ohne die Gabe bey sich, sein Musenpferd zu bän-

bändigen; so wird man sich doch wenigstens hüten können, seine allegorischen Figuren alle, als mithandlende Personen vorzustellen: es giebt ja Gelegenheit genug, wo man sie zeigen kann, daß sie der Wahrheit keinen Eintrag thun. Mann kann sie als Basreliefs, auch als Statuen anwenden. Nur muß man sich bey diesen letztern (den Statuen) abermals in Obacht nehmen, daß man von der feurigen Einbildungskraft irre geführt, solchen nicht die Geschicklichkeit beylege, welche man am Leben wahrnimmt, weil dadurch eine neue und noch ekelhaftere Verwirrung entstehen würde, als vorhin.

§. 63.

Weiter muß man sich angelegen seyn lassen, die Mannichfaltigkeiten in Ansehung der Zeit, des Orts und der Personen mit ihren Qualitäten klug zu vereinigen. Denn auf die Zusammenstimmung dieser dreyer Umstände gründen sich alle Regeln der Geschichte sowol als der Erdichtungen; welches alles man in der Kunst mit dem einzigen Ausdruck des Schicklichen oder Kostume andeutet.

Wenn man die Gesetze der Sehkunst hinzufügt: so findet man, daß auf einer Tafel allein nicht mehr vorgestellt werden darf, als was man unter folgende drey Bedingungen fassen kann, nämlich die Begebenheit muß sich

1) zu einer Zeit zugetragen haben;
2) Die Vorstellung muß sich auf einmal, oder so zu reden, in einem Blick übersehen lassen; und dann

3)

3) muß alles in einen solchen Raum angeordnet seyn, welcher auf eine Tafel füglich abgezeichnet werden kann.

Anmerkung.

Aus der Perspektiv weiß man, daß jede mahlerische Zeichnung so vorgestellt wird, wie sie hinter einer wirklichen oder eingebildeten durchsichtigen Fläche erscheint. Und indem uns eben diese auch sagt, daß je näher wir mit unserm Auge an diese Fläche rücken, desto kleiner erscheinen die Gegenstände hinter derselben, und jemehr wir uns davon entfernen, destomehr Wahrheit behalten sie, in Ansehung ihrer Grösse: so folgt die Kautel, daß wo man sich in der Nothwendigkeit befindet, viel auf einer Tafel vorzustellen, man das Auge nahe an die Fläche denken müsse (welche hier von der Wand vertreten wird), mithin in engen und niedrigen Gemächern, wo Wände und Decken mit Mahlerey geziert werden sollen, obgleich Raum zu grössern Figuren vorhanden wäre, man die Grösse dennoch nicht überschreiten dürfe, welche unter vorbemeldeten Umständen in der Natur Praktikabel befunden wird: das ist, je grösser ein Objekt in der Natur ist, desto weiter tritt man davon zurücke, wenn man es ganz und bequem übersehen will, und je kleiner es angetroffen wird, desto näher pflegt man sich an dasselbe zu machen, wenn man es mit Genauigkeit beaugenscheinigen will.

Darum je enger ein Gemach ist, desto kleiner müssen alle Objekte vorgestellt werden.

§. 64.

In Ansehung der Leidenschaften und Gemüthsbewegungen einer jeden lebendigen Figur, muß man einen Unterschied zwischen denen, welche schlechthin entstehen, und denen, wozu schon ein kluges Urtheil erforderlich ist, machen. Von diesen letzten werd' ich unten handeln: von jenen aber ist zu wissen, daß die unvernünftigen Thiere nichts thun, als wozu sie durch sinnliche Empfindungen angereizt werden, auch deswegen alle ihre Triebe, entweder die Selbsterhaltung oder die Fortpflanzung ihres Geschlechts zur Absicht haben.

Der Mensch hingegen ist mit Vernunft begabt, woraus der Unterschied und Vorzug fließet, welchen er vor allen übrigen lebendigen Thieren besitzet, nämlich 1) daß er mit aufgerichtetem Leib' einhergehet: 2) Augen und Ohren, als die vornehmsten Organen, in einer gleichen Linie gesetzt habe; da hingegen bey den Bestien der eine Augenwinkel gegen die Nase hinabsieht, der andere aber nach den Ohren hinaufgerichtet ist; 3) daß er (der Mensch) die Augenbraunen bewegen könne, die Bestien hingegen nicht; 4) den Augapfel auf alle Seiten zu drehen und zu wenden vermöge, da hingegen die Bestien den ihrigen in die Höhe zu kehren nicht im Stande sind.

§. 65.

§. 65.

Die Kinder haben das eigen, daß sie durch den Vernunftschluß nichts zu unterscheiden wissen; sondern sie handeln allein nach dem natürlichen Trieb. Man kann also auch weiter nichts an ihnen ausdrücken, als 1) was sie verlangen; 2) wider was sie einen Abscheu blicken lassen; 3) worüber sie sich freuen und 4) worüber sie erzürnt werden.

§. 66.

Sobald in dem Gemüth eine Regung vorgeht; so wird auch der Leib zu einer Veränderung und Bewegung angetrieben, welche mehr oder minder sichtbar wird, je nachdem die Gemüthsbewegung sanft oder heftig ist.

Der Mensch äusert zwey Appetite oder Fähigkeiten (Fakultäten), nämlich Verlangen und Abscheu: und nach diesen kann man auch die Gemüthsbewegungen in zwey Hauptklassen eintheilen.

Aus dem erstern (dem Verlangen) stammt die Freude, welche wieder entweder einfach ist und in dem Leibe eine Ausdehnung der Theile verursacht, die man an folgenden Merkmalen deutlich erkennen kann: die Mitte der Augenbraunen erhebt sich; durch die Erweiterung der Muskeln im Gesicht wird die Oefnung der Augen etwas enger; der Augapfel erscheint hell und feucht; die Nasenlöcher und der Mund zeigen sich etwas offner, aber ohne Verzerrung; die Winkel des Mundes ziehen sich etwas in die Höhe; die Farbe wird lebhafter, und Heiterkeit glättet die Stirne.

§. 67.

Gesellet sich aber noch ein Affekt zur Freude z. B. die Liebe: so bekommt die Stirn mehrere Spannung; die Augenbraunen richten sich nach dem Augapfel, als nach einer Axe; die Augen glänzen aus einer mittelmässigen Oefnung; das Haupt kehrt sich nach dem geliebten Gegenstand, indessen, daß die übrigen Gliedmassen des Körpers nicht beunruhiget werden. Welcher leztere Umstand aber verändert wird, sobald sich Verlangen unter die Freude mischet; denn auser der Hinneigung des Haupts, strecken sich auch die Arme nach dem Verlangten aus, und an dem ganzen übrigen Körper nimmt man Unruhe und ungewisse Richtung wahr.

§. 68.

Auf das zweyte Vermögen, nach welchem man etwas verabscheut, oder sich entrüstet, gründet sich der zweyte Haupt-Affekt, die Traurigkeit, welche gleichfalls, wie die Freude, zweyerley ist, nämlich entweder einfach, wobey die Lebensgeister dem Herzen zueilen, woraus eine Schlaffigkeit am ganzen Leibe entspringt. Das Haupt hängt mit verdrüßlicher Mine auf die Seite; die Spannung der Stirne verliert sich, und es entstehen Runzeln; die Augenbraunen ziehen sich beynahe bis zur Mitte der Stirne; die Augen werden von der Lebhaftigkeit verlassen, und behalten nur eine sehr geringe Oefnung; die untere Lippe bebet, und vermag nicht sich an die obere anzuschliessen; die Nasenlöcher erweitern sich abwärts mit denen Winkeln des Mundes.

§. 69.

Kommt noch die Furcht hinzu; so entstehet am Leibe eine desto heftigere oder mindere Bewegung, je nachdem der Grad der Furcht groß oder gering ist. Entsteht sie jählings: so sperren sich anfänglich alle Gliedmassen, worauf sich ein Zittern einstellet. Endlich werden sie zusammengezogen; die lebhafte Farbe des Angesichts verlischt und ihren Sitz nimmt jene bleiche Farbe ein, welche man durch Verstellung nicht zuwege bringen kann. Der Augapfel starrt mitten im Auge; der Mund hat eine verzerte ungleiche Oefnung, wobey sich die untere Lippe ohne viele Spannung zeigt. Tritt der Schrecken noch hinzu: so bringt dieser das Gemüth vollends in Verwirrung und dem Körper ergeben sich die Merkmale des Entsetzens, welche sich von denen eben beschriebenen nur durch mehrere Heftigkeit unterscheiden.

§. 70.

Geht die Traurigkeit in Zorn über, so entstehen gleichfalls grosse und heftige Bewegungen, welche sich über den ganzen Körper ausbreiten. Die Muskeln schwellen auf; die Augen strotzen von wildem Feuer; die Augenbraunen ziehen sich gegen die Nase zusammen: die Nasenlöcher werden eckigt; die Lippen laufen auf; aus denen verzerrten Winkeln des Mundes quillet der Schaum; die Adern sind aufgetrieben und die Haare starren.

§. 71.

Von denen Erscheinungen bey der Verzweiflung werden jene des Zorns an Abscheulichkeit noch übertroffen, mit welchen sie übrigens aber beynah' im Ausdruck gleich sind.

Die Heftigkeit in der Bewegung nimmt überhaupt um so viel zu, als die Affekten vermehrt werden.

§. 72.

Die zweyte Art der Expression, wozu ein kluges Urtheil erforderlich ist, bezieht sich auf den Karakter der Personen, dergestalt, daß man einer jeden die Akzion beylege, welche ihrer Qualität gemäß ist. Hierbey hat man sein Absehen zu richten:

1) Auf das Geschlecht. Man soll nämlich nicht die mannichfaltigen Proporzionen der Gestalten mit einander konfundiren, z. B. weibliche und männliche, Kinder und Erwachsene u. d. gl. Sodann nicht dem Mann, das weiche Fleisch eines Weibes, und diesem nicht das nervigte eines Mannes beylegen. Stärke, Hurtigkeit und Freyheit zieren den Mann: das Weib hingegen muß sittsam vorgestellt werden.

2) Soll man den Unterschied des Alters nicht vernachlässigen, sowol was die Gemüthsbewegungen, als die Akzion anbetrift. Der Jüngling hat andere Neigungen als der Greis, und die Tändeleyen, welche das Mädchen vornimmt, würden an einer Matrone sehr übel lassen. Für den Knaben schickt sich

der

der Ball und das Steckenpferd besser, als der Foliant mit dem Globus, und das Kind vom andern Geschlecht scheint niedlicher indem es im Hemde herumläuft und mit Blumen spielt, als in der Saloppe und dem Fächer.

3) Gleichergestalt muß man das Schickliche in Ansehung des Standes der Personen, welche man vorstellt, beobachten. Diesemnach müssen solche von hohen Stand und ansehnlichen Würden nicht nur in Rücksicht auf die Gestalt, sondern auch in Betracht ihrer Akzionen und Bewegungen sich von den Geringern auszeichnen. Der Held soll nicht ungestalt, klein oder schwach und entnerft vorgestellt werden; der König nicht von unädler Form, sondern man muß ihn als die vorzüglichste Figur erkennen, wenn er auch ohne Purpur erscheint, weil der Purpur wol ein Attribut der höchsten Gewalt, die Majestät hingegen nicht ein Attribut des Purpurs ist. Eben so wenig soll man ihn in einer Beschäftigung auftreten lassen, welche wider seine Würde läuft. Obrigkeitliche Personen müssen ein ernsthaftes Ansehen haben, und Priester nicht ein eiteles. Hingegen der Pöbel bezeigt sich nicht ädel; er ist nicht von feiner Gebehrde, sondern plump, und seine Form ist ungestalt; in seinen Handlungen erweiset er sich ausgelassen, unordentlich und grob. Wenn man auch genöthiget würde, ihn im Gold zu kleiden: dennoch würde er seinen Karakter nicht verleugnen können.

4) An Figuren mythologischer Gottheiten erstern Ranges, muß man alle mögliche Vollkom-

men-

menheiten auszudrücken sich befleissigen, sowol in Gestalt, als Handlung. Deswegen muß man in Belang der erstern den Ausdruck alles dessen vermeiden, wozu sich der Begrif von Verderbnis (Korrupzion) leicht gesellet; was zur blossen Unterhaltung derer Körper gehört, soll man von ihnen entfernen; das Spiel der Adern und Nerven gehört nicht an eine solche Figur, sondern einzig Grosheit und Schönheit in der Gestalt.

5) Die Engel werden als symbolische Figuren behandelt, weil man himmlische Kräfte nicht anders ausdrucken kann. An ihnen sollen niemals Zeichen empfindlicher Leidenschaften, sondern allein die Merkmale, welche denen ihnen beygelegten Verrichtungen gemäs sind, erscheinen, nämlich der Stärke, der Geschwindigkeit und der tiefen Betrachtung.

Viertes Hauptstück.

Harmonie des Hellen und Dunkeln.

§. 73.

Die zwey Extremen sind Licht und Finsternis. Alle Grade welche zwischen diesen beyden bestimmt werden können, enthalten die Mannichfaltigkeiten, deren kluge Austheilung und Vereinigung zu einem Ganzen, die Harmonie des Hellen und Dunkeln, oder die Haltung ausmacht.

§. 74.

§. 74.

I). Das ursprüngliche Licht ist entweder natürlich oder künstlich, wie wir oben bereits gesehen haben.

Ersteres wiederum entweder von der Sonne unmittelbar. Glänzende Helle ist sein Merkmal, und nach den unterschiedenen Zeiten des Tages, ingleichen nach denen in der Luft befindlichen Dämpfen und Feuchtigkeiten, hat es auch unterschiedliche Farben.

Seine Schatten sind recht erkenntlich und deutlich von einander zu unterscheiden.

Oder von der heitern Luft, durch welche sich das Helle ausbreitet und zerstreuet: seine Farbe ist bläulicht, wie ich oben durch ein Experiment bewiesen habe, und seine Schatten sind gelinde.

Oder von dem mit Wolken bedeckten Himmel, wodurch das Licht gebrochen und einigermaßen dunkel gemacht wird. Hingegen gestattet dieses den Augen mehrere Freiheit, die eigentlichen Farben der Objekten recht zu erkennen, indem sie hier von der Schärfe des glänzenden Lichts nicht eingenommen und geblendet werden. Die Schatten, welche dieses Licht verursacht, sind ganz zerstreut und verflossen, so, daß man sie kaum merken kann, welches daher rührt, weil dieses Licht selbst nichts anders als der Schlagschatten von denen Wolken ist, welche, indem sie nicht ganz undurchsichtig sind, einen Theil des Hellen von der Sonne durchfahren lassen.

Das künstliche oder von Menschen zugerichtete Licht, so vom Feuer und seiner Flamme herkommt,

kommt, erstreckt sich nicht sehr weit, und ertheilt denen davon beschienenen Gegenständen die Farbe, welche seinem Ursprung gemäs ist. Die dadurch veranlaßten Schatten sind ganz dunkel und scharf abgeschnitten.

§. 75.

In Ansehung der Wirkung kann man das Licht betrachten.

1) Als das höchste und stärkste, deswegen, weil seine Helle vor allen andern herfürbricht, indem seine Strahlen senkrecht auf die obersten und äusersten Theile eines erhabenen Körpers fallen, und von keiner entgegenstehenden Sache aufgehalten oder verhindert werden können.

2) Als ein ganz ausgebreitetes, so nichts anders ist, als die gemeine Tageserleuchtung, welche sich über die ganze Länge eines erhabenen Körpers ergiesset, entweder senkrecht, welche Art der Beleuchtung man Zenithbeleuchtung nennt; oder nach der Quere, und unter dem Namen der Diagonalbeleuchtung bekannt ist.

3) Als ein geschwächtes oder gebrochnes, welches entfernten Objekten zukommt, deren entlegener Stand auf keine andere Weise ausgedruckt werden kann, als daß man ihnen die Schärfe des Lichts um so viel benimmt, als sie sich in Ansehung der Größe nach der Linienperspektiv vermindern.

Hieraus fließt der Grundsatz, daß, je näher ein Gegenstand oder eine Parthie desselben, sich

sich dem ursprünglichen Licht befindet, desto heller, in Ansehung des Lichts, – und je näher er sich dem Auge, desto kräftiger, in Ansehung der Farbe, erscheint er. Wird man diesen nicht ausser Acht lassen: so wird man die Harmonie in Ansehung des Ganzen nie verfehlen.

§. 76.

In Ansehung des Orts, wo sich das Licht ausbreitet, muß man wissen, daß sich dasselbe im freyen Feld gänzlich zerstreuet, und daher die daselbst vorgestellte Sachen mit sehr angenehmer Gelindigkeit erscheinend macht.

An Orten hingegen, wo das Licht eingeschlossen oder gesperrt ist, empfindet man seinen Glanz zwar stärker, aber die Degradazion ist schneller, und daher zwar überraschender, aber deswegen noch nicht angenehmer.

§. 77.

Um das Licht gut anzuwenden hat man folgende sechs Regeln zu beobachten:

1) Das Sonnenlicht muß man sich allemal ausser der Tafel des Gemähldes einbilden, damit die Objekte, so gleich in der vordersten Abtheilung stehen, desto besser erleuchtet und ihnen das stärkste Helle ertheilt werden könne.

2) Daß das stärkste Licht auf die vornehmste Vorstellung in dem Gemählde, und so viel möglich auf die Hauptfigur, wovon die Geschichte handelt, falle,

falle, damit diese vor allen übrigen das Auge auf sich ziehe.

3) Daß man sich grosser Lichtmassen bediene, ohne solche mit kleinen Schatten zu unterbrechen oder zu verringern, damit das äusserste vor dem Folgenden desto besser hervorsteche, und eine grosse Idee auch in Ansehung der Beleuchtung erhalten werde.

4) Das die Kraft des vornehmsten Lichts nur einfach und an einem Ort in einem jeden Gemählde erscheine, nicht anders als auf einer Kugel zu geschehen pflegt. Dann wenn überall gleiches Licht geführt wird: so entstehet eine Verwirrung, welche das Auge beleidiget und die angenehme Wirkung im Gemählde verhindert, welche in der Natur so viel Anziehendes hat. Zwey konträre Lichter in einem und demselbigen Gemählde muß man durchgehends vermeiden. Sie sind in der Natur schon beschwerlich, und im Gemählde noch vielmehr.

5) Dem ganz offenen Licht muß man nicht allzustrenge nachhängen, sondern man kann lieber bisweilen fingiren, daß sich das Gewölke getrennt hätte: theils um Ruhestellen fürs Auge zu behalten, theils um die Gründe auseinanderzusetzen.

6) Daß in der Kraft des Lichts ein Unterschied gehalten werden müsse, nach Beschaffenheit der Ursachen, davon das Licht entspringt, und dann der Materien, welche das Licht empfangen.

§. 78.

II). Vom Unterschied und Gebrauch des Schattens muß man folgendes wissen; die erste Klasse der Schat-

Schatten sind diejenigen, welche sich selbst an dem Körper formiren, mittelst ihrer eignen Protuberanz oder Erhobenheit, wobey zu merken, daß, weil in der Mahlerey die Würkungen des unterschiedlichen Lichts keineswegs angezeigt werden können, als durch Hülfe des Schattens, also die Grade desselben wohl beobachtet werden müssen; und daß der Ort, welcher von gar keinem Licht erleuchtet wird, auch keinen Antheil an einer hellen Farbe haben könne, sondern daß die Farben, deren man sich dorten bedient, nicht als Farbe, sondern als Dunkelheit, welche die Kennfarben verwirrt, betrachtet werden müssen; daß endlich die Reflexion, wovon ich oben weitläuftiger gehandelt habe, sich nach dem Licht, der Materie und Gegeneinanderstellung der Körper richten müsse.

Vertiefungen, wohin weder Licht noch Wiederschein gelangen kann, müssen von allem Licht und aller Farbe entfernt, ganz dunkel und finster gehalten werden. Dergleichen starke Dunkelheit soll man nie an einem erhabenen Glied oder sonst einer hervorragenden Parthie gebrauchen, sondern allezeit nur an tiefen Einbeugungen, und um den Rand undurchsichtiger Körper gegen den hellen.

Der vielen kleinen Schatten und kleinen Lichter soll man sich enthalten, weil ihr Anblick das Auge ermüdet: vielmehr soll man lieber einen Umstand fingiren, wodurch wir uns rechtfertigen können, wenn wir uns die Freyheit nehmen, aus vielen kleinen, einen grossen Schatten zu formiren, und dieses zwar um den Augen Ruhestellen zu verschaffen.

§. 79.

§. 79.

Die zweyte Klasse der Schatten enthält diejenigen, welche den beleuchteten Körpern nachfolgen. Die Schatten der erstern Klasse werden Rundier- diese aber Schlagschatten genennt. Sie breiten sich hinter den Körpern, von welchen sie verursachet werden, dem ursprünglichen Licht gegenüber, auf der Grundfläche aus, und erscheinen daselbst viel stärker oder dunkler, als die Rundierschatten, derer sie veranlassenden Gegenstände, deswegen, weil sie weniger Reflexion empfangen als jene. Sie verlieren aber ihre Kraft nach und nach um so mehr, je weiter sie von ihren Körpern abgehen, und je mehr sie sich von ihnen entfernen.

Wenn sie auf einen nahe gelegenen andern Körpern geworfen werden: so richten sie sich nach der Gestalt desselben sowol in Ansehung seiner Größe und Stellung, als auch nach dem Ort und Stellung des scheinenden Lichts.

§. 80.

Die letzte Klasse der Schatten enthält jene, welche selbst als Haupttheile des Werks angesehen werden.

Gleichwie dasjenige für die allerlebhafteste Erhebung (Protuberanz) gehalten wird, was in dem beleuchteten Theil statt des höchsten Lichts dienet: also muß man das für die gröste Vertiefung halten, was im Schatten am dunkelsten angegeben ist.

Die

Die Farbe des Schattens und der Reflexion, welche in einer dunkeln Parthie zusammentreffen, müssen wohl voneinander unterschieden werden, jedoch mit solcher Vorsichtigkeit, daß die Schattenmasse, wo das Gesicht ruhen soll, hierdurch nicht zerrissen werde.

Sobald man etwas nach dem Leben verfertiget, hat man zum öftern eine sorgfältige Vergleichung zwischen dem Licht und Schatten anzustellen, und zu verhüten, daß nicht viel kleine Sachen in die schattigten Oerter gesetzt werden, als welche man im Dunkeln nicht wohl entdecken und unterscheiden kann, es sey denn, daß man selbige allein zu betrachten sich bequemen wollte. Hiernächst soll man, um ein Werk der Natur gleichförmig zu machen, solches unter der Arbeit öfters ganz und in einem Blick betrachten und mit jener vergleichen.

Endlich vermeide man einem grossen Licht einen starken Schatten entgegen zu setzen, ohne Dazwischenkunft einer gelinden Mitteltinte. Und obgleich einem jeden nach seinem Geist und Belieben freysteht, die grossen Hellen vor oder hinter das Dunkle zu stellen: so ists doch jederzeit viel schicklicher, die vornehmsten Theile des Werks ins Helle zu setzen, als das Gegentheil zu thun.

Fünftes Hauptstück.

Motus. Intervallen. Consonanzien. Dissonanzien. Modus major, minor. Harmonia simultanea und successiva. Disharmonie. Akkord.

§. 81.

Es lohnt der Mühe nicht zu erzehlen, wie wenig wesentlichen Nutzen für die Mahlerkunst, die meisten Schriften, welche von der Farbenharmonie handeln, oder worinnen diese nur als ein Theil vorgetragen wurde, bis diese Stunde gestiftet haben.

Was ausser Newton und Eulern unternommen worden ist, welche selbst doch, allem Anschein nach nicht einmal die Absicht gehabt haben, die Kunst zu bereichern, kann beinahe für nichts gerechnet werden. Da Vinci meines Wissens, der erste unter den Neuern, in dessen Schriften man Farbentöne nahmhaft gemacht, und einigermassen verglichen findet, so scharfsinnig er in andern Theilen der Kunst urtheilet, weiß sich hierinn nicht zu helfen, und war doch überdies musikalisch; Läresse, in allem Betracht ein wichtiger Mann und Lehrer der Kunst: in der Farbenharmonie? – man lese in seinem grossen Mahlerbuch nur das Kapitel von der Blumenmahlerey: fast ein kindischer Vorschlag ist es, die Harmonie der Farben durch ausgeschnittene

Scheiben von bunten Papier zu suchen. Aus seinen Werken sieht man jedoch, daß er die Grundharmonie gut verstanden hat: und wenn man bedenkt, daß sein Buch erst zur Existenz kam, nachdem ihn schon das Unglück des beraubten Gesichts betroffen hatte; so muß man ihn mehr beklagen, als tadeln. Querfurt, des vorigen Epitomator, hat eine kluge Auswahl der Materien getroffen und den Farbenzirkel beygefügt. Mich wundert, daß seine Auszüge bey uns so wenig gelesen werden: und es ist wahrhaftig eine Schande, wenn sie ein Mahler nicht einmal dem Namen nach kennt. Das Buch ist so plan und dabey praktisch geschrieben, als man dergleichen nur wünschen kann. -- Wohl gemerkt, ich denke nicht daran, zu sagen, daß die braven Künstler nichts von der Harmonie wusten, sondern ich finde nur die Wege von ihnen nicht entdeckt, auf welchen man zur Erkenntnis der Harmonie gelangt, welche man doch bey ihnen sucht. Freylich, in der Zeichnung, Komposizion und Ausdruck sind ihre Werke für diejenigen immer lehrreich genug, welche Talent haben (und wem dieses fehlt, an dem ist aller Unterricht verlohren): der grossen Koloristen ihre aber, leuchten ohne zu erleuchten, wenn man weiter nichts weiß, als was man sieht: und wer nach einem und demselben Meister verschiedenes kopirt, den wird es sehr befremden, wenn er von einer Hand so vielerley Traktament und Manier entdeckt. Jeder Adept in der Farbengebung war sein eigner Lehrer, wovon man durch den Unterschied überzeugt wird, welcher sich zwischen ihrer und ihrer Lehrmeister Kolorit befindet. Man be-

trachte nur den so bekanten Rubens gegen Otto Vennius, und nachgehends Vandick gegen Rubens. Des Tizians kann ich kaum erwehnen, weil man seine Werke seltner mit seiner dreyen Lehrmeister, des Gentile Bellini, dann dessen Bruder Giovanne Bellini und des Giorgione ihren beysammen antrift: eben so den Paul Veronese mit seinem Lehrmeister und Onkel Badile, und auch sein Mitschüler bey eben diesem Meister, der Ritter Gio. Bat. Zelotti steht weit von ihm ab. Korregio hatte seinem eignen Fleis alles zu verdanken, darum er auch einen eignen Kreis hat, in welchem er ganz alleine glänzet.

Diese grosse Menschen hatten niemand, der ihnen in den finstern und versiegelten Gängen der Kunst sonderliches Licht gegeben hätte. Die Liebe zur Wahrheit allein hat ihnen den Muth eingeflöset, sich in den Irrgang zu wagen. Denn sie konnten durch Vergleichung der Natur mit ihren ersten Versuchen in der Kunst, welche Nachahmungen von jener seyn sollten, deutlich genug einsehen, daß innerhalb dem, bis dahin, nicht mit dem besten Erfolg, betrettenen Dunkel noch helles Licht seyn müsse, und um dieses bewarben sie sich mit Emsigkeit. Sie sahen Entdeckungen der verborgenen und bisweilen vielfachen verhüllten Schätze der Natur, in andern Künsten und Wissenschnften vor sich, welche man einem glücklichen Ohngefehr zu verdanken hatte, und sie waren weder eigensinnig noch stolz genug, ihre Augen gegen eben dasselbe zu verschlüssen, ob sie gleich gewißlich die Ursachen der Erscheinungen

bey

bey ihren Versuchen nicht immer auf der Stelle zu entziffern vermochten. Endlich wurden sie überzeugt, daß sich die Natur des sogenannten Zufalls nicht selten bedient, um ihre Lieblinge mit dem Glanz ihres göttlichen Lichts zu überraschen. An sich erkannten sie, daß diese Gottheit eifersüchtig ist und sich nicht an leichtsinnige übergiebt, von welchen sie befürchten kann, dem Muthwillen des Pöbels blosgestellt zu werden. Sie will allein verehrt seyn, und die Liebe zu ihrem Heiligthum, welches die Wahrheit ist, darf nicht getheilt werden; denn ihre Reinigkeit gestattet keinen Umgang mit betrüglichen Irrwischen. Der Labyrinth, worinn sie ihre Wohnung aufgeschlagen hat, ist jedem offen; aber viele sind verschlungen worden, ehe sie den Zugang zu ihrem Tempel gefunden haben, weil sie sich mit fremder Thorheit verunreinigt hatten. Und eben dieser Umstand benimmt immer noch vielen den Muth, sich in den finstern Eingang zu wagen, und manche würden gar nicht glauben, daß innerhalb dieser Finsternis so ein grosses Licht anzutreffen wäre, wenn sie nicht hörten und sähen, daß aus eben derselben die Sterne erster Größe aufgegangen sind.

Der Wille ihrem Beyspiel zu folgen ist schon rühmlich, und jede Stuffe welche uns dem Licht näher bringt, führt ihre Belohnung bey sich.

§. 82.

Unter Motus kontrarius oder separatus versteht man im Generalbaß, wenn die Stimmen überhaupt oder insbesondere auf dem Klavier, die

Hände von einander, oder gegen einander gehen, indem der Baß halbe oder ganze Töne auf- oder absteigt. Steigen aber die Stimmen zugleich auf oder ab: so ist es Motus rektus. Bleibt hingegen die eine Hand in ihrem Ton liegen, indessen daß die andere fortgeht: so heißt dieses Motus obliquus.

Gleichwie diese Motus, selbst nach der buchstäblichen Bedeutung schon zu erkennen geben, daß ihre Benennung von der Bewegung, nämlich der Hände, hergenommen sey: also kann man sie auch in der Mahlerey und sogar im Schraffiren einer Zeichnung schon anwenden, da man nämlich die Führung des Pinsels, Krayon's, Grabstichels, der Radiernadel u. d. g. mit anzeigen kann. In der Zeichnung also würde Motus kontrarius seyn, wenn man sich der Schraffirung bedient, wo lauter gerade Linien einander durchschneiden, ohne Rücksicht auf die Forme des Objekts. Motus rektus würde jener genannt werden können, da man die Linien der Schraffirung nach dem Kontour oder Formung der Protuberanz einrichtet, wie Wille, Bause und andere grosse Kupferstecher; Motus obliquus endlich, wenn man seine Schraffirung herausbringt, auf welcherley Weise es geschehen kann, wie Rembrand gethan hat.

In Ansehung der Pinselführung kann zum Motus kontrarius die tokkirte Manier verglichen werden, da man die Farben mit Druckern in einander impastirt, ohne sie sonderlich zu vertreiben; den

den Motus rektus kann diejenige Pinselführung vorstellen, da alle Pinselstriche sich nach der Forme richten und wohl vertrieben werden. Den Motus obliquus hingegen macht jene Manier anschaulich, wo man eine ganze Parthie mit einer Tinte schwach anlegt, und alsdann die übrigen immer stärker und stärker hineinarbeitet.

§. 83.

Gleichwie man in der Musik von der bezifferten Note hinauf -- nicht aber hinabwärts zählt: also muß man auch, wenn man einen Farbenton sucht, er mag Konsonant oder Dissonant seyn, vom Grundton hinauf, oder vom Dunkeln gegen das Helle, nicht aber umgewandt zählen; weil oft das im Hinabsteigen ein Dissonant, was im Hinaufsteigen ein Konsonant ist. Z. B. von c ist g die Quint und diese ist eine Konsonanz: würde man aber hinabwärts zählen, so ist sie eine Quart, folglich eine Dissonanz. In der Musik pflegt der erste Anfänger einen solchen Fehler nicht zu begehen, weil es ihm in der ersten Lexion des Generalbasses gesagt wird, daß er vom Grundton hinaufzählen muß: in der Farbenlehre aber ist es nicht also, weil sich da die Töne reziproziren lassen.

§. 84.

Nur in Vergleichung mit dem Grundton kann man die Ziffern gebrauchen und sagen, was Terz, Quart ꝛc. sey. Unter Grundton aber wird in der Farbenharmonie derjenige verstanden, auf welchen der andere zu stehen kommt, nicht aber die Farbe

der Gründung des Pannels. Die Gründe aber müssen erstlich eine allgemeine Harmonie oder besser, einen Akkord ausmachen. Der Akkord besteht a) aus dem Grundton; b) aus der Terz; c) aus der Quint und e) aus der Oktav. Nun aber sind die 3. 5. 8. lauter Konsonanten vom Grundton, aber unter sich nicht, sondern, wenn wir beym Grundton c bleiben, so ist von e der g Ton die Terz, und c die Sext, welches abermals Konsonanten sind: aber von g ist c die Quart, also eine Dissonanz und diese Dissonanz ist es, welche dem Akkord erst Salz und Geschmack giebt. Hingegen diese Schärfe darf nicht vorschlagen, deswegen sind 2 Konsonanten dazu geordnet, welche sie überwältigen und ihr Blendendes nur in einen sanften Schimmer verwandeln.

§. 85.

Alle Akkorde der Farben müssen eben diese Beschaffenheit haben, es mögen die Körper derselben unter einander gemischt, auf einander, oder neben einander gesezt werden.

Der Akkord in der ausgedehnten Bedeutung gränzt ganz nah an die Harmonie, indem er eine Uebereinstimmung verschiedener Töne vorstellt: in der engern Bedeutung aber, wie er in der Musik genommen wird, ist er nur eine Uebereinstimmung dreyer Töne mit dem Grundton: Harmonie aber ist die Uebereinstimmung aller vorkommenden Töne, folglich der sämtlichen Akkorde. Die Akkorde können als einzelne Gruppen, die Hauptgruppe als das

Thema

Thema und die Harmonie als die Verbindung aller Gruppen zu einem Ganzen angesehen werden.

§. 86.

Ferner da ein Gemählde nur einen Augenblick einer Geschichte und anderer Dinge vorstellt: so sollte man denken, sie hätte minder Vollkommenheit als die Musik, weil hierinn vielerley nach und nach vorgetragen wird. Allein, wenn man auch weiter nichts, als das Anschauliche des Ausdrucks bedenken wollte, so wird man ihre Vorzüge vor jener leicht gewahr werden; und wird dieses hinzugefügt, daß man durch Hülfe der Allegorie und anderer Mittel, diesen Augenblick erweitern kann, und daß jeder Schauer bey dem Hauptgegenstand so lang verweilen kann als er will; daß, ihn mit dem Nebenumständen zu vergleichen, und kurz ihn nach Gefallen so oft und so lang er will, zu geniessen, in seiner Willkühr ist: so bleibt kein Zweifel übrig, daß dieses wahre und solche Vorzüge sind, welche die Musik ihrer Natur nach entbehren muß, indem es nicht angeht, daß unter vielen Zuhörern, deren Geschmack so verschieden ist, ein jeder seine Lieblingspassage sich ein- oder etlichemal wiederholen lassen kann. An einem Gemählde kann unter hundert Schauern ein jeder betrachten was er will, ohne den andern zu stöhren oder beschwerlich zu seyn. Auch wenn der Virtuos gestorben ist, von welchem man weiß, daß er seine Sachen besser gespielt hat, als es irgend ein anderer vermag: so ist dieser Theil der Vollkommenheit des Stücks für uns auf immer verlohren, welches sich in der Mahlerey und allen bildenden

beyden Künsten anders verhält. Korregio ist lange tod, und seine Notte kann man in Dresden gleichwol noch sehen, von ihm sehen; Mengs ist tod, und seine bewundernswürdige Himmelfahrt macht uns eben daselbst glauben, er lebe. Eben das gilt auch von Bildhauerarbeiten und zum Theil von Gebäuden, wenn sie von Zeit, Unglück und Unsinn verschont geblieben sind.

§. 87.

Ich sagte im vorigen §. daß im Akkord der Dissonant von zweyen Konsonanten überwältigt wird, und daß er vom Grundton kein Dissonant, sondern ein Konsonant sey. Indem man den Dissonanten von einem Zwischenkonsonanten aufzulösen nicht nöthig hat, weil er sich in der Ueberstimmung der Konsonanten selbst auflöst: so muß man nicht folgern, daß man einen Ton, welcher mit dem Grundton dissonirt, auch unaufgelöst lassen dürfe: vielmehr muß man merken, daß, sobald ein Ton mit dem Grundton eine Dissonanz ausmacht, diese nothwendig aufgelöst und in eine Konsonanz von jenem zurückgebracht werden, oder daß man mit dem Grundton weichen und ihr (der Dissonanz) nachgeben müsse, welches eine sehr erlaubte Amplifikazion der Harmonie ist. In der Mahlerey ist diese Erscheinung eben so häufig, wie in der Musik, nämlich entweder durch die Harmoniam simultaneam, da entweder die verschiedenen Farbentone aufeinander gesetzt, oder aber einander inkorporirt worden, wovon unten ein mehrers; oder durch die Harmoniam successivam, indem man verschiedene Töne neben ein-

ander ordnet. Jene, nämlich durch Aufeinandersetzung oder Inkorporazion, sind an jedem Individuo nothwendig, diese aber (die succesiva) nur zur Verbindung derer Individuorum. Und wie es beym Fundamentalbaß einerley ist, ob der Cembalist die Terz unten, sodann die Quint und oben die Oktav, oder die Quint unten, dann die Oktav und oben die Terz, oder aber die Oktav unten, in der Mitte die Terz und oben die Quint greift, wofern er nicht zu Gesang akkompagnirt: also ist es auch für den Mahler einerley, ob er auf gelblichbräunlichten, oder bläulichten oder rothbraunen Grund mahlt, wenn er das übrige versteht und Herr von seinem Auge ist.

Ich sage ferner, das der Akkord erst einen Geschmack durch den einen Dissonanten von dem einen Konsonanten bekommt, daß aber der Dissonant überwältigt werden muß, nämlich, weil er nur allein, derer Konsonanten aber 2, und wenn man den Grundton dazu nimmt, gar ihrer 3 sind. Diese Ueberwältigung muß aber nicht durchgehends gleich empfunden werden, welches eine sehr unschmackhafte Monotonie zuwege bringen würde; sondern, um bey den Farben der Grundirung zu bleiben, die gelblichtbräunlichte schimmert vorzüglich in den Halbschatten, aber nicht im Wiederschein, die bläulichtgraue in der Abweichungstinte des Lichts und Schattens, und die rothbraune allein im Schatten.

Ich kann mich nicht enthalten hier des Fleckigten derer Schatten, welches ohne Pinsel gemacht

ist, so viel davon hieher gehört, zu erwehnen, das übrige aber bis unten an seinen Ort zu verspahren. Bald sieht man ein purpurhaftes blaulichtes und das gelblichte, bald das rothbraune und grünlichte in einander spielen. Hier ist nothwendig zu bemerken, daß allemal zwey unter sich dissoniren, eine davon aber unumgänglich mit dem Grundton konsonire, weil sonsten durch die Dissonanz mit dem Grundton eine Disharmonie, nicht aber ein Akkord bewirkt würde, ausgenommen unter der Bedingung, daß man mit dem Grundton in eine benachbarte Lokalfarbe ausweichen wollte, oder man könnte einen Wiederschein dazu stimmen, oder durch einen offenbaren Kontraposto. Von der Ausweichung ist im vorigen §. gehandelt.

§. 88.

Alle zunächst auf einander folgende halbe und ganze Töne dissoniren in der Musik wie in der Mahlerey, folglich können sie in dieser leztern nicht nebeneinander gebraucht werden, wofern sie nicht blos Degradazion, d. i. Verminderung oder Vermehrung des Hellen und Dunkeln ausmachen. In der Musik findet sich hier eine Ausnahme, nämlich, da kann man in halben und ganzen Tönen auf und absteigen, und soferne sie der Grundharmonie gemäs sind, kann man sie sehr wohl zur Leitung von einem Hauptton in einen andern rc. ja, durch Veränderungen in der Bewegung, selbst als Sätze gebrauchen, welche (Bewegung) aber in einem Gemählde der Natur nach nicht praktikabel ist; weil in diesem die Farbentöne sichtbar bleiben, an statt, daß sie dorten verschwinden:

den: Hingegen wo die zunächst auf einander folgenden halben, auch viertels und halbe viertels Farbentöne als Uebergänge, Nüanzen, oder aber als Hebung und Tiefung angewandt werden, ist ihr Gebrauch nicht nur erlaubt, sondern sogar nothwendig. Wer würde z. B. eine nackende Figur ansehen mögen, welche ganz aus Zinnober oder gebrannten Oker gemacht wäre, oder nur einen Kopf, dessen Stirne, Nase, Wangen Mund, Kinn und Bart auf diese Art behandelt wären? wie vielerley Abweichung findet man nicht aus dem Gelblichten ins Zinnoberhafte, ins Rosenfarbne ins Bräunlichte, ins Purpurfarbne, welches doch meistens dissonirende Tinten sind? das Behagliche davon liegt blos in der Degradazion des Hellen und Dunkeln oder Vermehrung und Verminderung des Weisen und Gelblichten, wodurch ihnen das Schreyende benommen wird, weil durch die Vermischung mit weis, wenn sie auch noch so gering ist, die widrigsten Töne in einen Akkord gebracht werden können: Rührt aber das Schreyende nicht sowol von der Wirkung der Farbe, als vielmehr vom Mißbrauch des Lichts her: so sind die grauen zur Milderung am dienlichsten.

§. 89.

Von der Anzahl der Farben überhaupt habe ich oben gehandelt. Von denen Hauptfarben aber, in so ferne man Harmonie daraus herleiten will, muß ich hier insbesondere noch reden. Ich sollte mich dießfalls auf Mengs berufen, wie einer und der andere vielleicht erwarten wird: allein ich muß bekennen, daß dieser grosse Kunstlehrer in dieser Materie

sei-

seine Sätze weder deutlich genug, noch für Anfänger hinreichend vorgetragen hat. Und indem er überdies hierin dem da Vinci gefolgt zu seyn scheint: so wünsche ich, daß dieser mit jenem von den Lesern verglichen werden mögte, weil es keinen gereuen wird, von einer Sache etwas ausführliches zu lesen, wovon er vorher nur einen sehr unvollständigen Auszug bekommen hat. Die Ordnung welche beyde bey der Mischung beobachten, ist folgende:

weis	gelb	gelb	gelb	roth
schwarz	schwarz	roth	himmelblau	himmelblau

Folgendermaßen würde sie faßlicher seyn:

weis	gelb	gelb	gelb
schwarz	roth	himmelblau	schwarz

roth	roth
himmelblau	schwarz

himmelblau
schwarz

Weil hier zugleich der Grund aller grauen mit inliegt, dorten aber nur der Aschgrauen. Ueberhaupt kommt auf diese Rezepte sehr wenig an, wenn man den Grundsatz nicht ausser Augen setzt: daß nie mehr als 2 Farben von gleicher Stärke zusammengemischt werden können, ohne eine Art von Kothfarbe an den Tag zu bringen, das weise und schwarze ausgeschlossen, weil diese von aller Farbe leer sind; z. B. leuchtendes gelb und dergleichen blau; leuchtendes gelb und dergleichen roth; leuchtendes roth und dergleichen

gleichen blau verderben einander keinesweges: wol aber leuchtendes gelb, dergleichen blau und eben dergleichen roth geben eine häßliche Tinte, denn es verdirbt eine dieser Farben die andere durch die Vermischung, welches aber unterbleibt, wenn man eine unter dreyen leuchtenden, die man vermischen will, entweder mit weis, oder schwarz, oder grau bricht; oder eben dieselbe einige mit Lack verdunkelt: oder endlich eben diese mit einer Erdfarbe, dergleichen alle Oker und thonartigen sind, trübe macht.

§. 90.

Will man zugleich sein Absehen auf die Dauer des Werks richten, welches jeder verständige Künstler nicht unterlassen wird: so hat man, wenn beyde nicht miteinander bestehen können, immer nothwendiger die Simplizität der Farbenkörper, als die derer Oele zu beobachten, weil jederzeit die Olitäten, deren man sich in der Mahlerey bedient, von Natur schon homogener sind, als die Farbenkörper, obgleich aus der Erfahrung dargethan werden kann, daß einem und eben demselben Farbenkörper blos durch das Traktament der flüssigen Dinge, deren man sich bedient, die Eigenschaften einer Lack, einer trüben und auch einer leuchtenden Farbe ertheilt werden kann. Der helle Oker zum Beyspiel, ist nicht eine solche Farbe, welche ohne Vermischung mit weis, oder einer andern leuchtenden, wohl deckt, und eben so wenig giebt sie eine kräftige Glasur ab; gleichwol wird er zu beyden, blos durch Veränderung des Traktaments; Zinnober deckt, ist aber weder trüb, noch weniger glasirt er, und dennoch be-

die-

diene ich mich desselben öfters in diesen beyden Qualitäten; der Wienerlack glasirt, ist aber nicht trüb und deckt auch für sich allein nicht, und wenn er recht bearbeitet wird, so glasirt er an einem, er macht trüb an einem andern, und leuchtet an einem dritten Ort, welches von jedem andern Lack auch gilt. Indem aber diese Kenntnisse nur die Früchte einer langen Erfahrung sind, welche mit Ueberlegung und ein durch Vorurtheile unbefangenes Aug' angestellt sind; so muß man sich nicht wundern, wenn man sie selten antrift. Beynah alle Anfänger begehen den Fehler, daß sie das Schwierige suchen und solche Dinge ihrer Aufmerksamkeit nicht würdig achten, welche sie für leicht halten, und die meistens so leicht nicht sind, als sie scheinen. Hiezu kommt dieses noch, daß sie oft mehr lesen, als Hand anlegen, und in der Meinung stehen, daß es ihnen in der Ausübung nicht fehlen könne, wenn sie sich viele Theorie erworben haben, von welchem Selbstbetrug die Erfahrung sie oft zu spät überzeugt. Und wo nehmen sie denn die Einsicht her, die Schriften welche sie lesen, zu beurtheilen? Ist denn alles Wahrheit, was man gedruckt findet? - Vieles ist von Künstlern selbst geschrieben, und an sich gut, nicht aber für Anfänger; oftermals nur für eine Schule gut; was will man sich erst von Schwätzern versprechen, welche nichts sind als in ihrer Einbildung Kenner! Diese, auf deren kranke Phantasie gewöhnlich nur das mechanische eines Kunstprodukts, und selbst dieses nur einen falschen Eindruck macht, finden das Mittelmässige herrlich; sie posaunen eine Verkürzung, von deren Richtigkeit sie im geringsten

nicht

nicht urtheilen können, als eine mit dem menschlichen Verstand übersteigender Einsicht gemachte Zeichnung; sonderbare Grimassen für meisterhaften Ausdruck; zufällige Situationen für Geniegepräge; über die Gebühr entblößte Weiber für ausgegossene Grazie; rothe Wangen und einen Wirwarr von bunten Gewändern und scheckigten Gründen für bezauberndes Kolorit; die Ersäufung des Ganzen mit blendenden Virnis für einem markigtem Pinsel &c. aus; durch den Mißbrauch und Verwirrung der Kunstwörter jagen sie den Leser, welcher schwächer ist als sie, zwischen Zweifeln und Irrthümern herum, daß es freylich alsdann kein Wunder ist, wenn man Lehrer der Kunst, die ihre Untergebene nur mit gesunder Speise genährt wissen wollen, ihren Disziplin das Lesen der Kunstbücher widerrathen hört, weil sie wissen, wie schwer es hält, dem Gedächtnis junger Leute eingeprägte Irrthümer wieder auszumerzen.

Ich komme zurück und sage, daß schwarz und jeder Lak eine Finsternis macht, welche man in kei Gemählde antreffen soll; daß das gröste Dunkel, welches man in einem Gemählde finden darf, zwar saftig, keineswegs aber schwarz seyn dürfe, denn selbst der schwarze Lak hat nicht eine schwarze Farbe, sondern er ist eine blose saftige Dnnkelheit ohne Farbe; daß man ferner mit Grau alle Hauptfarben und daraus hervorgebrachte Tinten zwar brechen, aber nicht herunter stimmen könne, sondern daß jede Hauptfarbe und jede Tinte des ersten Rangs ihre Herabstimmung in der Natur schon finde. Z. B. Ultramarin ist einen halben Ton tiefer als Himmelblau-

blau; Kermesroth einen halben Ton tiefer als Zinnober; Aurora einen halben Ton tiefer als Zitrongelb; Meergrün einen halben Ton tiefer als Grasgrün, dieses aber einen halben Ton tiefer als Zeisiggrün u. s. w.

§. 91.

Die Tinten ersten Rangs habe ich zu Anfang des vorigen §. angezeigt, und ich glaube dabey gerechtfertigt zu seyn, da ich einen Da Vinci und Mengs vor mir habe: in Ansehung der Hauptfarben aber bin ich nicht ganz ihrer Meinung, und dieses zwar aus Gründen. Das Violette ist eine Tinte, weil sie durch die Mischung hervorgebracht wird, und sie mag eine Tinte bleiben; grün ist eine Tinte, weil sie gleichfalls durch die Mischung bewirkt werden kann. Wäre es denn nicht möglich die grüne, in so ferne sie eine gemischte Farbe ist, als eine Tinte anzunehmen, aber in so fern sie schon von der Natur dieselbe (grüne Farbe) hat, zur Würde einer Hauptfarbe zu erheben? Ich dächte, ja. Aber ich höre gewisse kluge Leute auch schon die Frage aufwerfen: was kann uns diese Distinkzion nützen? Nur ein wenig Gedult. Die meisten Schriftsteller, welche von den Farben handeln, haben das weiße und schwarze nicht als Hauptfarben, wohl aber als nothwendige Körper, um die Farben zu verändern, betrachtet. Leo Baptista sagt: bey zunehmenden Schatten hört das Helle und Weiße auf, hingegen bey anhebenden Licht wird es heller und weißer. Deswegen könnte man die Mahler überführen, daß weis und schwarz keineswegs

wahr=

wahrhaftige Farben, sondern, daß ich so spreche, Veränderer derer Farben wären. [1] Eben dieser Meinung ist auch Plinius. [2] Aristoteles lehrt, daß die einfachen oder Hauptfarben (colores simplices) sich nach der Natur der Elemente richten, [3] und man erwartet, daß er etwa der Luft die blaue, dem Feuer die rothe beylegen werde: allein er fängt an zu filosofiren und macht alles zur weisen. [4] Der einzige Cardanus, welchem aber übrigens nicht viel zu trauen ist, räumt der grünen den Rang einer Hauptfarbe ein, [5] dafür er aber die gelbe auslässt, an deren Stelle er die weise einschiebt, wenn man auch diejenige, welche er obscurum nennt, für die blaue nehmen wollte.

§. 92.

Warum ich die grüne zu einer Hauptfarbe mache: darüber bin ich Rechenschaft zu geben schuldig. Jeder Musiker wird mir einräumen, daß die Quint

1) Lib. I. de Pictura: crescente umbra coloris claritas & albedo deficit, lumine vero insurgente clarescit et fit candidior. Ergo pictori satis persuaderi potest, album & nigrum minime esse veros, sed colorum, ut ita dicam, alteratores.

2) Lib. XXXV. c. 11. omnes, quae volunt eminentia videri, candicantia faciunt, coloremque condunt nigro.

3) Cap 1. de coloribus: quicunque elementorum naturam consequuntur, ignis, aëris, aquae, terrae.

4) *Aer & aqua suopte ingenio alba sunt.* Item, *terra natura sua alba est.*

5) IV. de Supt. Sunt colores principales quatuor, albus rubeus, viridis & obscurus.

Quint diejenige Konsonanz ausmache, welche just nah genug an den Grundton gränzt, daß sie nothwendig mit ihm übereinstimmen muß; aber auch just so weit von ihm entfernt ist, daß man den deutlichsten Unterschied unter beyden gewahr wird; daß folglich jeder dieser beyden Töne sich in der möglichsten Vollkommenheit und Wahrheit vernehmen läßt, man mag sie geschwind hintereinander oder zugleich anschlagen, woraus weiter folgt, daß das Gehör dadurch weder verwirrt (welches geschehen würde, wo man sie näher aneinander rückte,) noch irre geführt wird (welches sich bey weiterer Entfernung zuträgt); ja sogar jeder Klavierstimmer, welcher nicht einmal musikalisch ist, beobachtet die Regel, daß um von der Richtigkeit oder Unrichtigkeit der Töne urtheilen zu können, die Quint unentbehrlich sey, denn indem er einen Ton prüft, schlägt er allemal die Quint zugleich oder schnell darauf an. Unter Hauptfarben würden wir die Quinten nicht vollständig haben, wenn wir die grüne Farbe auslassen wollten: gelb und blau sind eine Quint von einander entfernt; von roth existirt keine andre als grün, und darinn ist der Grund anzutreffen, warum blau und gelb, sodann grün und roth einander fürtreflich zu statten kommen und aufhelfen, ja in diesem Wechsel liegt der Grund aller Harmonie der Farben verborgen. Wer also die kurze und simple Regel merkt und ausübt, daß gegen blau und alle Tinten die daraus hergeleitet werden können, allemal gelb; und hinwiederum gegen roth nebst allen Tinten die daraus hergeleitet werden können, allemal grün geordnet

werden

werden müsse: der wird wenigstens keinen Fehler wider die Farbenharmonie zu Schulden bringen.

§. 93.

Nehmen wir also, wovon die Nothwendigkeit dargethan ist, die grüne mit unter die Zahl der Hauptfarben auf: so muß auch die Rangordnung derselben welche Mengs vorschreibt, einige Veränderung leiden, und nicht roth als die Kräftigste, sondern gelb als die Helleste in der Mitte der Skala gesetzt werden, wodurch wir dieses gewinnen, daß grün und roth, sodann gelb und blau Quinten bleiben.

Anmerkung.

Wenn ich hier die Quint nenne und eine Konsonanz damit anzeige: so versteht sich dieses blos von der Quinta perfecta. Um allem Mißverständniß vorzubeugen, will ich hier die Intervallen mit ihrer Schiffer einrücken, und auch das Verzeichnis der Konsonanzien und Dissonanzien hinzuthun:

Unisonus. Secunda minor. Secunda major.




Secunda superflua.
Tertia diminuta.
Tertia minor.
Tertia major.
Quarta diminuta.
Quarta perfecta.
Quarta superflua.
Quinta imperfecta.


Quinta perfecta.
Quinta superflua.
Sexta minor.
Sexta major.
Sexta superflua.
Septima diminuta.
Septima minor.
Septima major.

Octavo



Konsonanzien sind: unisonus; tertia minor und maior; quinta perfecta; sexta maior und minor; Octava perfecta.

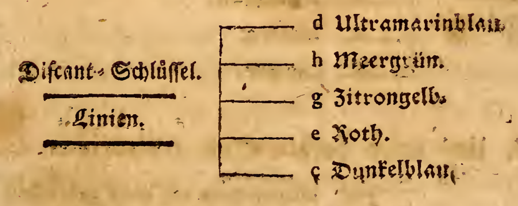
Dissonanzien: Secunda minor, maior und superflua; tertia diminuta oder deficiens; Quarta diminuta, perfecta und superflua; quinta imperfecta und superflua; Sexta deficiens und superflua:

perflua; Septima diminuta, maior und minor; octava diminuta und superflua; nona minor, maior und superflua.

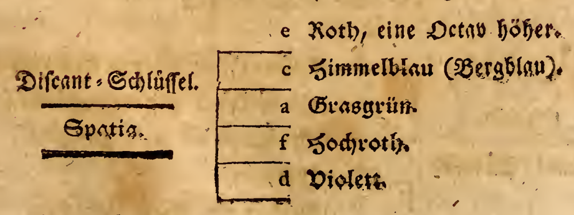
Indem die Scala musica fünf Linien für die Haupttöne; sodann eben so viel Spatia für die Zwischentone; ferner das Mittel durch ♯ jeden Haupt- und Zwischenton zu erhöhen und endlich die ♭ hat, um sie zu erniedrigen: so wollen wir in der Scala chromatica eben diese Ordnung beybehalten.



I. Hauptfarben.



II. Tinten des ersten Rangs.



III.

III.

Tinten des zweyten Rangs.

A. Um einen halben Ton erhöhete.

1) Linien.

Discant-Schlüssel.

- ♯ Ultramarin glasürt.
- ♯ Meergrün glasürt.
- ♯ Zitrongelb; (Auripigment).
- ♯ Hochroth; (Zinnober).
- ♯ Dunkelblau glasürt.

2) Spatia.

Discant-Schlüssel.

- ♯ Roth, 1 Oktav höher glasürt. (Chinesischroth).
- ♯ Himmelblau. (Bergblau).
- ♯ Zeisiggrün.
- ♯ Aurora.
- ♯ Purpur.

B. Um einen halben Ton erniedrigte.

1) Linien.

Discant-Schlüssel.

- ♭ Ultramarin mit weis gebrochen.
- ♭ Meergrün mit weis gebrochen.
- ♭ Neapelgelb oder Bleygelb.
- ♭ Rosa.
- ♭ Schwarzblau.

2) Spatia.

Discant-Schlüssel.

- ♭ Rosa, 1 Oktav höher m. weis gebroch.
- ♭ Himmelblau mit weis gebrochen.
- ♭ Grasgrün mit weis gebrochen.
- ♭ Inkarnat.
- ♭ Violett mit Grau gebrochen.

Anmer-

Anmerkung.

Ich habe deswegen verschiedene Farbenkörper genennt, weil manche ohne Glasur den Effekt thun, als wären sie glasürt, andere aber die Wirkung hervorbringen, als wären sie mit weis gebrochen, ohngeachtet sie es nicht sind.

Sodann kann man auch erkennen, daß in den Farbentönen mit ♯ und ♭ sich ein weit bestimmterer Unterschied ergiebt, als in der Musik und dieses zwar deswegen, weil die Nerven des Augs weit empfindlicher sind, als jene des Gehörs.

§. 94.

Ich habe bey Erklärung derer Intervallen C nicht deswegen zum Grundton angenommen, als wenn dieser in der Mahlerey einen Vorzug vor andern hätte, sondern vielmehr deswegen, weil er auf dem Klavier der leichteste und also am bequemsten mit den Farbentönen zu vergleichen ist.

Zur Grundharmonie in einem Gemählde nimmt man am besten einen solchen Ton, welcher leicht dunkler und heller gemacht werden kann und man muß diesen Grund sowol zur Unterlage der größten Dunkelheit als auch der hellsten Tinten gebrauchen können, nicht nur in der Qualität als Licht und Schatten, sondern auch in Rücksicht auf die Lokalfarben. Diese Eigenschaft aber haben allein die grauen, welche von jeder Farbe sich gleichweit entfernen, indem sie blos aus hell und dunkel bestehen, und welchen

chen man nur einen ganz geringen Geschmack von der allgemeinen Harmonie mittheilt. Denn ob man gleich auf einem braunen Grundton jede Harmonie eben auch herausbringen kann, dieses auch viele Künstler gethan haben und noch täglich thun, welchen man deswegen keine Vorwürfe macht: so ist doch, wie selbst Mengs aus der Erfahrung beweist, der helle Grundton besser als der dunkle, weil sich das Helle der Farben auf einem Grund besser erhält als auf einem dunkeln. Man muß sich aber hüten, daß man ihn in der Abweichungstinte nicht gänzlich unterdrücke, als welcher er, vorzüglich in der Karnazion eine besondere Delikatesse mittheilt, die man durch den Mechanismus des Pinsels nicht wieder so gut herstellen kann, wenn sie einmal verlohren gegangen ist.

§. 95.

Die Grundharmonie in der Musik ist entweder Dur (hart), oder Moll (weich): erstere wird Modus maior, leztere Modus minor genannt. Durch die Abwechslung dieser beyden Modorum erhält man eine grosse Mannichfaltigkeit. Auch hier hat die Farbenkunde einen beträchtlichen Vorzug vor der Tonkunst. Man kann von keinem on in der Musik für sich allein erkennen oder sagen, ob er Dur oder Moll sey, sondern diese Eigenschaft wird erst aus der Terz bestimmt: in der Farbenlehre aber kann man jeden einzelnen Farbenton für sich als hart oder weich erklären und erkennen. Und bey denen Hauptfarben kann man noch den dritten hinzuthun und unterschei-

terscheiden, welches der vermischte ist: weich sind folgende:

Ultramarin;
Meergrün;
Schwefelgelb;
Kermesroth;
Violblau;

hart sind:

Bergblau;
Zeisiggrün;
Goldgelb;
Hochroth;
Violbraun;

vermischt sind:

Glasürt Himmelblau;
Grasgrün;
Zitrongelb;
Feuerroth;
Purpur.

Auf jeder Haupfarbe liegt schon das ♯ oder ♭ in der Natur, und wir haben diese Zeichen in der Farbenharmonie nicht nöthig, ausgenommen, wenn wir uns einen dergleichen Ton vorsetzen, um ausführliche Rechenschaft von der Harmonie zu geben. Daß aber diese Modi nicht allein unter den Farben, sondern auch in der Beleuchtung statt finden, werde

ich

ich sogleich darthun. Z. B. Es wäre uns vorgeschrieben in einer Geschichte von dreyen Abtheilungen also abzuwechseln, daß der Vorgrund Dur, der Hauptgrund Moll und der Dritte wieder Dur seyn sollte: gienge das wol an, ohne das Licht mit in die Modos zu ziehen? ich denke nein. Denn ohne einiges Licht läßt sich keine Farbe erkennen, das Licht selbst fällt aber entweder unmittelbar vom leuchtenden Körper auf das Objekt, oder es ist durch einen Umstand gebrochen oder alterirt. Das unmittelbare Licht aber ist blendend und hart, das gebrochne hingegen mild und weich. Ist nun vorgeschriebenermassen die Harmonie des Grundes schon Dur: sollte der Künstler nicht berechtigt seyn diese Schärfe durch gemildertes Licht zu dämpfen? und im Gegentheil ist die Grundharmonie Moll, sollte er ihr nicht durch das stärkere unmittelbare Licht aufhelfen? Man muß aber dabey vorsichtig zu Werk gehen und nicht ohne Mittelfarbe aus einer weichen Lokalfarbe unmittelbar in die Farbe des scharfen Lichts einen Sprung machen, sondern dieselbe nach und nach mit der Farbe des Lichts vermischen, und sie stuffenweise zum hellesten erheben. Gesetzt, man hätte zum ursprünglichen Licht die untergehende Sonne gewählt und müßte zum äusersten Grad des Hellen Goldgelb gebrauchen, dazu wäre auf einem mit frischen Gras bedeckten Grund eine Figur im Rosenfarbnen Gewand bedungen. Das Licht soll unmittelbar wirken; der Grasboden würde wenig Schwierigkeit machen, um die Farbe des Lichts mit der seinigen zu vereinigen, weil das gelbe dem grünen verwand ist: allein wie würde es um die Beleuchtung des rosenfarbnen

farbnen Gewands stehen? Wäre es wohlgethan, das Rosa rein anzulegen und alsdann die Farbe des ursprünglichen Lichts auch rein darauf zu hängen? das sollte sich vortreflich ausnehmen. Man muß sich die Regel empfohlen seyn lassen, daß jede beleuchtete Parthie eines Objekts allemal Antheil an der Farbe des ursprünglichen Lichts nimmt, folglich muß daß Gewand so weit es wahrhaftig beleuchtet ist, auch die Farbe des wahrhaftigen Lichts mit der Lokalfarbe vereinigt zeigen, und je mehr die Hellung zunimmt desto mehr muß auch die Farbe von der Quelle der Hellung, nämlich dem ursprünglichen Licht zunehmen.

§. 96.

Wenn alle Töne tief und dabey Moll sind: so verursacht dieses ein melancholisches Ansehen, welches man selbst bey traurigen Gegenständen in Ansehung der Farbe lieber vermindern als vermehren soll. Daher wenn die Basis dunkel und dabey Moll ist, z. B. Meergrün, schwärzlichtes blau, Violett ꝛc. so muß man einen Gegenstand von einem Durton darauf anbringen: hingegen ist die Basis Dur, sie sey es nun durch die Kennfarbe oder durch die Wirkung des unmittelbaren Lichts: so mus man den Modus minor an denen darauf vorkommenden Gegenständen beobachten; z. E. durch Violett, Ultramarinblau oder Meergrün oder Dunklesgrau; oder aber man macht das Licht zum Modus minor, d. i. gebrochen und verändert die Farbe der Gegenstände in den Modus major. Sollte hingegen die Natur des Objekts nothwendig den Modus major erfordern,

z. B.

z. B. Hochroth: so kann auf die Farbe des Grunds ein ♭ gesetzt werden, indem sich zu Hochroth z. B. Zeisiggrün nicht, wol aber ein blaßes Grün schickt. Käme man endlich der Farbenkörper wegen in Verlegenheit, welcher Fall sich jedoch kaum zutragen kann: so muß man Hülfe in den Mitteln suchen, wodurch die Farbenkörper mit einander vereinigt werden. Dergleichen Fälle sind Ausnahmen von der Regel: bisweilen erhält man dadurch eine Abkürzung, an welche man vorher nicht gedacht hat; ein andermal hat man dadurch Gelegenheit zur Erweiterung, wie der Musikus sich der Bindungen und Auflösungen, auch der Ausweichungen bedient.

Würde ich gezwungen werden, auf einem Grund im Modus minor, einen Gegenstand in eben dem Modus vorzustellen: so würde ich entweder das Fluidum, welches ein ♯ hat zur Grundfarbe, welche ein ♭ hat, nehmen, oder ich würde lezteres zu dem Gegenstand aus dem Modus major anwenden, oder ich würde einen schicklichen Wiederschein fingiren. Kurz man kann sich hierinn blos durch Veränderung des Modus entweder im Licht oder den Lokalfarben allemal helfen, um die Uebereinstimmung zu bewirken. Ist man aber in einem von diesen fehlerhaft: so wird entweder die allgemeine Harmonie gestöhrt, oder sie ist unvollständig, welches alles vermieden werden muß. Ich habe deswegen oben schon gerathen, daß man in Belang der Farbengebung anfänglich weder der dunkelsten noch der hellsten Tinten sich bedienen solle, weil man diese leicht erhöhen und verdunkeln kann, und eben dieses gilt

auch

auch vom Traktament, nämlich man soll nicht gleich im Anfang mit den härtesten oder jählingstrocknenden, auch nicht mit den weichsten und schwer troknenden ausschweifen, sondern die Mittelstrasse beobachten, indem man das was mittelmäsig hart wird, leichter weicher, und eben so leicht härter machen, als die Extremen korrigiren kann.

§. 97.

So viel Sorgfalt man auf die Uebereinstimmung des Hellen und Dunkeln und der Farbentöne zu wenden hat: eben so sehr muß man sich das Traktament angelegen seyn lassen, indem davon die übrige Vollkommenheit des Kolorits abhängt; und man muß glauben, daß wenn ein Gemählde im Licht und Schatten auch in der Degradazion und den Verhältnissen der Farbentöne, richtig, dabey aber dennoch unangenehm befunden wird, der Fehler einzig und allein im Traktament liege. Es muß dieses simpel und leicht seyn, um die Farbenkörper nach seinem Willen behandeln zu können. Man muß, wo es nöthig ist, denen, welche von Natur Durchsichtigkeit haben, die Undurchsichtigkeit, und jenen, welche von Natur ganz undurchsichtig befunden werden, einen grossen Grad der Durchsichtigkeit ertheilen; die von Natur hellen muß man ohne Vermischung mit einem andern Farbenkörper, dunkel, und die von Natur dunkeln, hell, ohne Vermischung mit einem hellen Farbenkörper machen können. Die Regeln dieser Kunst gründen sich blos auf die Erfahrung; deswegen muß man versuchen, prüfen und nicht zufrieden seyn, wenn man durch seine eigne

Empfin-

Empfindung überzeugt wird, daß das Produkt nicht seine gehörige Vollkommenheit hat, sondern die Ursachen aufsuchen, worinn das Unangenehme liegt, und sodann auf Mittel bedacht seyn, dem Gebrechen abzuhelfen. Denn der Unvollkommenheit ist viel, aber eben so viel sind der Mittel dawider. Eine Komposizion kann in Ansehung der Erfindung, der Zeichnung, des Ausdrucks, der Grosheit rc. vollkommen und im Kolorit doch schlecht seyn: dagegen kann die Erfindung fehlerhaft, die Zeichnung nicht ganz richtig, der Ausdruck matt und die Idee gemein seyn, und gleichwol können wir hingerissen werden, wodurch? durch die Zauberey des Kolorits.

§. 98.

Gleichwie die Harmonia succeſſiva in einem Gemählde durchgehends beobachtet werden muß, weil sie den Grund der allgemeinen Harmonie (des Lichts und Schattens, wie auch der Lokalfarben) ausmacht, und an den Verhältnissen der Kennfarben unter einander, verbunden mit dem Hellen und Dunkeln so wol an nahen als auch an entfernten Gegenständen empfunden wird, indem hell und dunkel, wenn auch keine Farbe mehr entdeckt wird, immer noch ihre Wirkung äusern: also kann die Harmonia simultanea oder der Effekt, welchen verschiedene Farbenkörper von verschiedner Qualität auf einander hervorbringen, nur an nahen und sehr bestimmten Gegenständen Anwendung leiden. Fast an jeder Stelle eines Vor- und Hauptgrundes muß man die Wirkung dreyer Farbentöne entdecken, wie man an entferntern nur zwey, und an den allerentlegensten gar nur eine bemerkt. Die

Ursache

Ursache davon liegt sowol in den Objekten und Umständen, als auch im Auge des Schauers selbst. In den Objekten und Umständen, da die Luft nie ganz rein befunden wird, von ihren Dünsten, also sich eine grössere Menge zwischen dem Auge und dem Objekt befinden, je grösser der Raum zwischen beyden ist; im Auge selbst, weil die Sehwinkel desto kleiner werden, je mehr sich die Objekte entfernen, je kleiner aber die Dinge werden, desto weniger deutlich werden sie zugleich. Daraus entspringt auch die Nothwendigkeit, daß der Mahler, je näher er einen Gegenstand vorstellt, desto genauer er ihn ausführen muß, und umgewand. *) Nach den Gesetzen der Harmoniae simultaneae ist es falsch zwey Tinten auf einander zu setzen, welche als Hauptfarben von

*) Die Entfernung vom Auge ist zerley: 1) die dem Auge gerade gegen über auf dem Horizont; ihr Gränzpunkt ist der Augpunkt (veduta). Je näher die Objekte auf dieser eingebildeten Linie unserm Auge rücken, desto kräftiger wird Licht, Schatten, Farbe, und desto bestimmter auch die Forme. 2) Die Entfernung ober dem Aug', und also auch ober der Horizontlinie. 3) Die Entfernung neben dem Aug', rechts oder links oder beydes zugleich. Diese leztere muß man wohl von dem Distanzpunkt (distanza) unterscheiden, als welcher die Entfernung des Augs von der eingebildeten oder wirklichen durchsichtigen Fläche anzeigt, und nicht hieher, sondern in die Perspektiv gehört. Die Linie, welche von dem Augpunkt gezogen wird, ist die merkwürdigste in der mahlerischen Optik, ob sie gleich in der Linienperspektiv keinen Nutzen hat, und deswegen auch von den Lehrern derselben gar nicht erwehnt wird, indem sie alles mit gleicher Deutlichkeit zu zeichnen gewohnt sind, also nicht allein dasjenige, was man in einem Blick bestimmt erkennen, sondern auch alles, was man nach und nach auf einem gewissen Raum, aber mit vestgesetzter Entfernung des Augs von der durch,

von einander unterschieden werden können, die man aber nur als eine vorstellen will, z. B. gelb auf grün, grün auf blau, gelb auf hochroth u. d. g. denn indem sie hier nur Erhebung und Vertiefung wirken sollen: so muß man die Degradazion nach dem Prisma beobachten, keinesweges aber einen Kontraposto, welches nur bey der successiva angeht.

§. 99.

Die glasürende Farbe darf ehender einen halben oder viertels Ton höher, wie tiefer, als die untermahlte Körperfarbe gehalten werden: z. B. auf körperlich grasgrün kann man sehr wohl zeisiggrün; auf körperlich feuerroth, hochroth u. s. w., keinesweges aber auf zeisiggrün oder auf Aurora hochroth

durchsichtigen Fläche, erkennen kann. Der Zeichner, in so fern er sich nicht weiter als auf den Kontour einläßt, kann sich eben damit auch begnügen. Sobald er aber seine Zeichnung mit Licht und Schatten ausführen, oder wol gar koloriren will: so muß er auch von dieser Linie Gebrauch machen, ob ich gleich in keinem Lehrbuch der Kunst etwas davon gefunden habe, selbst im Mengs nicht. Ist sie vielleicht gar ein Geheimnis, welches nur die Priester wissen dürfen? — Es verhält sich damit also: wenn wir uns einen Standpunkt in der Natur wählen und vestsetzen, von welchem aus wir einen gewissen Gegenstand genau betrachten wollen: so geschicht dieses am bequemsten, wenn sich unser Auge mit dem Gegenstand in einer wassergleichen Linie befindet, welche dabey die Zentralrichtung hat, die folglich nicht nur weder auf noch abwärts, denn dieses verstattet die Wassergleiche nicht, sondern eben so wenig rechts oder links abweichet. Indem aber der Augchrystall und die ganze Struktur des Augs konvex, die Linie dieser Erhobenheit aber länger ist, als ihr Durchmesser: so können ganz natürlich mehrere Strahlen hereinfallen, als

roth u. d. glasüren. Noch weit weniger lassen sich zwey verschiedene Hauptfarben auf diese Art gebrauchen, z. B. grün auf blau oder blau auf grün; grün auf gelb oder gelb auf dunkelgrün; roth auf blau oder blau auf roth geht schlechterdings nicht an. Man könnte hier eine Entschuldigung in der Dissonanz suchen und sagen, es geht ja an, daß man roth und rothbraun neben grün, so auch, daß man gelbbraun neben hellgelb setzt? Hierauf antworte ich, daß jede unaufgelößte Dissonanz ein Fehler wider die Harmonie, ja eine wahrhaftige Disharmonie sey, und würde man ja dem Fall nicht ausweichen können, eine Glasur zu gebrauchen, welche um einen ganzen Ton von der Grundfarbe unterschieden wäre: so muß man sich auf eine schickliche Art zu helfen suchen, und entweder die Glasur mit einer Mitteltinte trüb machen, welche die zwey Extremen vereinigt, oder, wenn man die Glasur lauter lassen muß, einen Wiederschein darauf anzubringen suchen, welcher sie mit der darunter befindlichen Körperfarbe in einen Akkord bringt, oder man muß eine davon fleckicht machen: in allen diesen Fällen aber bleibt sie keine bloße – sondern wird zu einer aufgelösten Dissonanz.

§. 100.

als auf eine ebne Fläche, die sich nach dem Durchmesser richtet, und als die Basis einer Halbkugel betrachtet werden muß. Ist aber dieses, so kann man nicht verhindern, daß ausser denen Strahlen, welche von dem Objekt, das wir uns genau zu betrachten vorgenommen haben, auch Strahlen von denen benachbarten Gegenständen sich mit ins Auge schleichen. Je näher sich diese der vorbemeldeten Zentrallinie befinden, desto deutlicher, und je entfernter davon, desto undeutlicher geschicht dieses, bis sie endlich bey allzuschiefer Richtung

§. 100.

Nie soll man zwey Tinten auf einander setzen, welche sich nicht mit einander vermischen lassen, ausgenommen bey Vorstellung glänzender oder spiegelichter Körper, und hier müssen sie durch eine dazwischen gesetzte Glasirung von einander abgesondert werden. Verfährt man anders, so entsteht die Disharmonie, deren Wirkung nach den Umständen entweder krell, oder rusig, trocken, oder kothig genennt wird.

Ins Krelle verfällt man durch Vernachlässigung der Degradazion und der Zwischentinten, oder mit andern Worten, durch einen Sprung aus dem Dunkelsten in das Helleste. Oder man bedient sich der schwarzen Körperfarbe auf Stellen, wo das Dunkle durch Glasur bewirkt werden sollte, woraus das Rusige entspringt; oder man kommt mit der weisen und andern Körperfarben auf die Glasirungen, ohne sie wieder zu sättigen, welches ein trocknes Ansehn verursacht; oder man vermischt zwey Hauptfarben

sich miteinander verwirren. Aus diesem Gesetz der Optick sind eine Menge der nothwendigsten Grundsätze in der Mahlerey geflossen, welche von vielen nur mangelhaft beobachtet werden, weil ihnen der Anfang davon verborgen ist. Die vorzüglichsten sind die Grundsätze der **Einheit** der Forme, des Lichts und der Farbe. Nur **ein** Hauptgrund; nur **eine** Hauptgruppe und in dieser nun **eine** Hauptfigur; nur **ein** Hauptlicht; nur **eine** vor allen andern hervorstechende Farbe. — da die weitere Verfolgung dieser Materie nicht hieher gehört: so wünsche ich nur, daß man sie wol beherzigen und ihr weiter nachdenken möge, welche Bemühung niemanden gereuen kann, der die Kunst nicht als eine Tändeley treibt.

ben miteinander, welche es einander zuvorthun wollen, wodurch sie alle beyde verdorben werden; z. B. leuchtendes Blau und dergleichen hochroth, oder hochroth und leuchtendes Grün, aus welchen eine Kothfarbe entsteht. Dieser Hauptfehler, auser welchen es noch eine Menge geringerer gibt, die sich aber sämtlich unter eine von diesen Klassen bringen lassen, machen das grauliche Gebiete der Disharmonie aus, wo ein wahrer Künstler sich nie finden lassen soll.

§. 101.

In einem und eben demselben Gemählde kann man den Modus der allgemeinen Harmonie nicht, wohl aber die besondern Harmonien einzelner Gründe verändern, wie dieses auch in der Musik durch Zwischensätze und Ausweichungen, nicht minder in der Dichtkunst durch Episoden zu geschehen pflegt.

Sechstes Hauptstück.

Wahrheit der Farbe, in so ferne sie durch den Gegensatz erhalten wird.

---

§. 102.

Den Anfang bey dem Hellen und Dunkeln zu machen, so sage ich, daß um das Weise ganz rein herzustellen, allein das Schwarze ihm entgegen gesetzt

setzt werden möge, und umgewandt; denn das Weise unterdrückt im Schwarzen alles das, was sich etwan helles darunter befindet und ihm also einen Theil seiner Kraft raubt; hingegen unterdrückt das Schwarze auch alles das im Weisen, wodurch dieses verdunkelt und seiner Reinigkeit entzogen wird. Dadurch rathe ich aber keinesweges diese zwey Farben so aneinander zu ordnen, weil dieses ein Sprung von einem Extrem zum andern und wider die allmählige Degradazion vergriffen wäre; sondern ich führe dieses blos an, um der Frage zuvorzukommen: wie scheint weis rein, und schwarz rein?

Zwey andere Extremen sind das höchste Licht und die hellste Farbe, nämlich weis und gelb: diese vertragen sich nimmermehr, weil jedes in seiner Art den ersten Grad ausmacht. Eben so wenig schicken sich Schwarz und ein dunkles Blau, weil ersteres die Finsternis und letzteres die dunkelste Farbe andeutet. Blau und gelb vertragen sich sehr wohl nebeneinander, das blaue aber darf nicht röthlicht seyn, wenn das gelbe Oranienfarb ist, weil sie sich in diesem Fall wie Kermes und hochroth verhalten, wodurch die Einheit des Modus verletzt wäre, welches eine Disharmonie verursacht. s. (voriges Hauptst.)

Schwefelgelb neben dem himmelblauen benimmt diesem das Grünlichte, und eben so das Himmelblaue dem Schwefelgelben, wodurch also beyde rein erscheinen.

Soll braunroth als Lokalfarbe gelten: so muß nothwendig ein Grau an sie und zwar auf allen Seiten

ten gesetzt werden, welches keinen Geschmack von einiger Farbe auser weis und schwarz hat. Denn setzte man ein blasses Grün dagegen: so würde das Gelblichte von diesem das Gelblichte welches im Braunrothen enthalten ist, unbedeutend machen, wodurch es nicht mehr braunroth, sondern dunkelroth zu seyn scheinen würde; gleichwie umgewand das Blasgrüne nicht mehr dasselbe, sondern als blasblau befunden werden würde, eben auch wegen den Verlust des Gelben. Diese Täuschung würde man nicht ehender entdecken können, als bis man unmittelbar neben das braunrothe, dunkelroth, und unmittelbar an das Blasgrüne, blasblau setzte, welches ich aber in einem Gemähl de zu versuchen widerrathe, weil nicht zwey Tinten von gleicher Kraft oder Hellung neben einander gesetzt werden sollen, indem hier der gleiche Grad des Hellen das nämliche unangenehme verursachen würde, was vorhin durch die gleiche Kraft der Farbe geschehen ist. Würde man hingegen auf die eine Seite des Braunrothen, blasgrün, und anf die andere blasblau setzen; so würde das Rothbraune auf der Seite, wo es an das Blasgrüne gränzt, dunkelroth, und auf der andern, gelblichterbraun erscheinen, als es wirklich ist, und man würde also, um die Wahrheit dieser Farbe zu empfinden, einen grossen Fleck damit bedecken müssen. Hieraus kann man die Folge ziehen, daß, wer auf braunrothen Grund unmittelbar mahlt, denselben entweder nicht ganz unterdrücken, oder immer dieser Tinte wieder aufzuhelfen suchen müsse, wo sie zu stark unterdrückt worden ist; auch daß auf dieser Grundfarbe die Abweichungstinte nothwendig ins gräulichte gehalten

wer-

werden muß, indem diese auf dem rothbraunen Grund den Effekt thut, als wenn man sie auf den Gelblichtbraunen, ins bläulichte hält.

§. 103.

Indem ich im vorigen Hauptstück dargethan habe, daß unter denen Hauptfarben die grüne der rothen und die gelbe der blauen am meisten behaglich sind, und dieses zwar deswegen, weil sie einander wechselsweise das Fremde benehmen, diese Wirkung aber unter andern auch daher rührt, weil diese Farben einander am unähnlichsten sind: so kann man leicht schlüssen, daß die Regel von der Unähnlichkeit, sich nicht nur auf diese vier Hauptfarben, sondern auf alle Unähnlichkeit der Farben anwenden lasse: daß man folglich

1) nicht zwey helle oder zwey dunkle, sondern eine dunkle und eine helle;

2) nicht zwey ganze oder solche von gleicher Kraft, sondern eine gebrochne und eine ganze;

3) nicht zwey solche, welche in der Scala chromatica oder dem Prisma sowol auf als abwärts unmittelbar auf einander folgen, mithin auch nicht hart und weich von einem und demselben Farbenton, neben einander ordnen könne. Unschickliche von dieser Art sind

Kermes neben Feuer- und hochroth;
Feuer neben hochroth und Aurora;
Aurora neben Oranien und Zitrongelb;
Oranien neben Zitron und schwefelgelb;

Zitron

Zitron neben schwefelgelb und zeisiggrün;
Schwefelgelb neben zeisig- und grasgrün;
Zeisig- neben gras- und meergrün;
Gras- neben meergrün und hellblau;
Meergrün neben hellblau und dunkelblau;
Hellblau neben dunkelblau und violett;
Dunkelblau neben violett und kermesroth;
Violett neben Kermes- und hochroth.

§. 104.

Da wir eben so viel braune als Hauptfarben haben, die braunen aber allerseits dunkel sind: so sind die ersten welche sich zu ihnen schicken, die hellen: wie man sich aber in Ansehung des Tons verhalten müsse, das werde ich sogleich erläutern.

Es giebt keine braune Farbe, welche als Hauptfarbe betrachtet werden könnte, denn alle braunen sind vermischt, sie mögen nun diese Veränderung durch ihre natürliche Erzeugung oder durch die Kunst erhalten, welches uns hier gleichviel gelten kann. So gar sind sie nicht aus zweyen, sondern alle aus dreyen Tönen zusammengesetzt, unter welchen jedoch immer einer der herrschende ist, von welchem sie alsdann die Benennung erhalten. (s. §. 43. u. f.) Gelb, roth und schwarz ist die Basis von allen braunen, und die herrschende muß in Ansehung des Grades der schwarzen gleich seyn. Ist also die herrschende gelb, so entsteht gelbbraun; ist sie roth, so entsteht rothbraun: warum es kein blaubraun geben könne, davon wird man die Ursache in der Anmerkung zum §. 45. finden. Was von der Lehre

der

der braunen Farben hieher gehört, ist die Untersuchung, in wie fern sie durch den Gegensatz, zur Erkenntnis der Wahrheit anderer Tinten brauchbar sind, und wie im Gegentheil diese ihnen aufhelfen.

Zu Anfang dieses §. sagte ich schon, daß alle braune Tinten dunkel sind, und die ersten welche sich zu ihnen schicken, die hellen seyn müssen, darum, weil dieses das erste Requisit der Unähnlichkeit ist. Da aber die Dunkelheit nicht das einzige Kennzeichen der braunen Tinten ist, sondern zu dieser Dunkelheit auch Farbe kommt; so muß man nothwenig den herrschenden Ton desselben erforschen: ist dieser roth, so muß zur Basis der hellen, grün genommen werden, und von diesen zwar um so mehr, jemehr sich die braune aufs rothe neiget. Indem jedoch des schwarzen so viel als des rothen in Ansehung des Grades zur braunen erforderlich ist, von schwarz aber weis das unähnlichste oder der Gegensatz ist: so muß das weise mit dem grünen in dem nämlichen Verhältnis stehen, als bey der braunen das schwarze und rothe. Nun wird auch das gelbe in der braunen angetroffen, dessen aber weit weniger in Ansehung des Grads bey dieser braunen, von welcher die Rede ist, nämlich der rothbraunen, als des rothen gefunden wird; die unähnlichste von dieser hingegen ist blau, folglich da des gelben wenig ist, muß des blauen auch nur wenig seyn, mithin kommt zum Gegensatz des rothbraunen eine Tinte, welche blasgrün mit etwas wenigen blau noch gebrochen, und neben dieser allein erscheint das Rothbraune wirklich als rothbraun. Auf diese Weise verfährt

man

man auch mit dem Gelbbraun, nur mit dem Unterschied, daß man zur hellen mehr blau nimmt, weil in der entgegengesetzten, gelb die herrschende ist;

Die zweyte Untersuchung geht auf den Körper der Farbe und da ist zu merken, daß, wofern derselbe saftig ist, sein Gegensatz körperlich seyn müsse, indem diese Eigenschaft jener am unähnlichsten ist. Von allem diesen aber ist das Resultat, daß indem aus grünlich und bläulicht eine Art von grau entsteht, dieses die Haupttinte sey, welche dem braunen entgegengesetzt werden müße, sie mag nun als Lokalfarbe oder als Verstärkung des Schattens angewendet worden seyn. Diese Untersuchung war um so nothwendiger, als sie uns den Sprung vom hellsten zum dunkelsten, aus Gründen zu vemeiden gelehrt hat.

§. 105.

Was das bläulichte Grau auf oder neben dem Braunen gelte, das haben wir erst gesehen und gefunden, daß es eine helle Tinte sey: ganz anders aber verhält sichs damit, wenn man es zur Unterlage einer hellern z. B. hellgelb u. d. gebrauchen will; hier erscheint sie als eine dunkle, und gegen reinen Weis, als eine ziemlich dunkle. Rembrand und sein Schüler Ferdinand Bol, sodann Rubens und noch vorzüglicher als dieser, Vandyk nebst mehrern Niederländern, verstunden sich auf den abwechselnden Gebrauch dieser Tinte sehr gut, wovon man sich durch das Kopiren ihrer Werke überzeugen kann: das blose Betrachten derselben ist nicht hinlänglich,

selbst

selbst für diejenigen nicht, welche schon einigermaßen mit dem Pinsel bekannt sind.

Anmerkung.

Anfänger werden überhaupt sehr wohl thun, wenn sie, um sich in Vergleichung und Wirkung der Tinten zu üben, einen Theil ihrer Erholungsstunden dazu anwenden, daß sie auf Pannel von verschiedener Gründung, deren gewöhnlichste rothbraun, gelblichtbraun und hellgrau ist, besonders die in der Karnazion vorkommenden, in einzeln Pinselstrichen aufsetzen, und zwar eben dieselben Tinten, in der nämlichen Ordnung auf diese verschiedenen Pannels: sie werden dadurch nicht nur die Schwierigkeiten entdecken, welche ihnen in der allgemeinen Harmonie aufstoßen können, sondern ihr Gefühl wird sie auch mit denen wohlthätigen Verbindungen bekannt machen, welche sie sich auf diese Art zwar nur mechanisch, aber gleichwohl in Menge und mit Gewisheit verschaffen. Denn wenn der Anfänger weiter nichts vornehmen will, als wovon er auf der Stelle den Grund einsieht: so geräth er nicht nur auf den mühsamsten und langweiligsten Weg, sondern er wird auch schüchtern und verzagt gegen Dinge, welche mit Muth angegriffen seyn wollen, und von welchen es genug ist, daß man Rechenschaft geben kann, wenn sie vollendet sind.

§. 106.

§. 106.

Alle Tinten neigen sich entweder auf die hellste Hauptfarbe, welche gelb ist: oder auf die dunkelste welche blau ist, oder auf die kräftigste, welche roth ist. Wird man also eine Tinte die sich aufs blaue neigt und zu deren Wahrheit, das blaue nöthig ist, ihr das fremde benehmen, was das blaue falsch macht: so hat man diese Tinte rein hergestellt. Neigt sich eine andere auf die gelbe, so daß diese eine nothwendige Eigenschaft ihres Glanzes ausmacht; so ordnet man eine andere neben sie, wodurch das Bläulichte oder ein anderes Falsches, was sie an sich hat, weggenommen und unmerklich gemacht wird. Neigt sich eine zur rothen: so muß man nach Maasgabe dieser und auf diese Weise mit allen andern verfahren. Niemals aber kann eine sehr leuchtende neben einer andern dergleichen gut thun, weil sie in diesem Fall beyde einander unbedeutend machen. Jede muß wahr und rein seyn, selbst die gebrochenen, (denn die Verminderung der Kraft ist weder Falsch noch eine Unreinigkeit), so daß jede den ganzen Werth zeigt, den man ihr beylegen will, und also auch die Richtigkeit und Bestimmtheit der Farbe mit jener des Inhalts, der Forme, der Zeichnung, des Ausdrucks und des Helldunkeln kongruire.

Sie-

Siebendes Hauptstück.

Beschaffenheit der Farbenkörper und anderer Materialien. Behandlung eben derselben.

---

§. 107.

Schon allein in Ansehung des Farbenauftrags hat man dreyerley zu bedenken: Anfang, Mittel, Ende. Etwas anders ist das **Untermahlen**, etwas anders das **Aufmahlen** und etwas anders das **Uebergehen** oder die **Retusche**. Einfärbige Gegenstände, welche von ziemlich porösen Stoff gebauet sind, haben die mindeste Schwierigkeit; klare und glänzende sind schwieriger; die Karnazion aber ist am schwierigsten, weil dabey fast alle Tinten, und zwar in allerley Traktament vorkommen, um die verschiedenen Eigenschaften des menschlichen Körpers auszudrücken, welche dabey in einer solchen Verbindung stehen müssen, daß alles zusammengenommen, nur **ein** zusammenhängendes Ganzes ausmachen.

§. 108.

Wenn man verschiedene Farbenkörper also mit einander vereiniget, daß sie eine Masse ausmachen: so wird dieses **Inkorporazion** genennt.

Anmerkung.

Wenn man eine Menge von einer solchen Tinte braucht: so ist es besser gethan, sie mit der Spatel auf der Pallette, als mit dem Pinsel zusammen zu mischen, welches leztere nur alsdann praktikabel ist, wenn man wenig bedarf. Nimmt man aber dieses mit einer grossen Menge vor: so kann man die Masse nicht gehörig durchkneten, und die Tinte wird dadurch nicht durchaus gleich, sondern striemigt, welches beym Auftrag eine Sudeley verursacht.

§. 109.

Ehe man aus verschiedenen Hauptfarben eine Tinte durch die Inkorporazion veranstaltet, muß man überlegen, wohin man sie braucht, und sodann den wahren Gehalt derer zu vermischenden untersuchen, indem es nicht gleichgültig ist, ob man zwey leuchtende und eine trübe, oder eine leuchtende und eine Saft- oder eine trübe und eine Saftfarbe untereinander vermischet; imgleichen entsteht eine ganz andere Wirkung, wenn man zwey Saftfarben, und endlich entweder eine leuchtende, und zwey Saftfarben, oder eine leuchtende, eine trübe und eine Saftfarbe, oder zwey trübe und eine Saftfarbe einander inkorporirt.

Vermischet man eine leuchtende und eine Saftfarbe, so wird zwar das eigenthümliche Licht der leuchtenden vermindert, aber die Kraft der Farbe nimmt zu; bringt man eine leuchtende und eine trübe zusammen, so wird die leuchtende gebrochen;

ver-

vereinigt man eine Saft- und eine trübe, so steht die Saftfarbe besser.

§. 110.

Mehr als zwey Hauptfarben von einerley Qualität soll man nie zusammenmischen; z. B. 2 leuchtende, 2 trübe, 2 Saftfarben; und diese müssen überdies einander gewogen seyn; z. B. blau und kermesroth, blau und zitron, wie auch schwefelgelb, vertragen sich, nicht minder hochroth und gelb; keinesweges aber hochroth und blau oder Aurora und kermesroth. Weil grün ohnehin schon aus blau und zitron- oder schwefelgelb zuwege gebracht werden kann, folglich als eine aus 2 Hauptfarben vermischte zu betrachten ist, so leidet sie nichts als die Veränderung, welche man aus blau und gelb daran vornehmen kann, nebst derjenigen, die allen gemein ist, nämlich durch weis, schwarz und braun. Eben so verhält sichs auch mutatis mutandis mit der Violetten. Asphalt und Mumie soll man nie mit einer andern Lakfarbe vermischen, weil sie ohnehin schon den Schein von dreyen haben; vielmehr muß man ihren allzudunkeln Ton durch einen trüben Körper zu benehmen suchen, ausgenommen in einzelnen Druckern auf dem Vorgrund. Auser denen trüben, leiden bemeldete Resinen, jede leuchtende und zwey von diesen zusammen nehmen auch Asphalt und Mumie gerne an, weil sie in diesem leztern Fall nicht als Farbe, sondern als Dunkelheit gültig gemacht werden.

§. 111.

Bey den Tinten des ersten Rangs muß man seine Zuflucht zur Vermischung, oder sie durch Vermi-

mischung herauszubringen, nur alsdann nehmen, wenn man sie in der Natur nicht antrift, indem die durch die Vermischung hervorgebrachten nie die Schönheit und das Blühende an sich haben, welches jenen den Vorzug giebt. Eben das gilt auch von denen hellen Hauptfarben. So bringt man z. B. durch die Vermischung vom schönsten Blau und dem schönsten Gelb, kein Grün zu wege, welches die Schönheit des distillirten Spanischengrün oder Kupferchrystalles hätte; kein Saftgelb welches mit weis auf die gewöhnliche Art vermischt wird, bekommt das brillante Ansehen, welches das Auripigment hat, und kein blauer Lack mit weis wird irgend so schön blau gefunden werden, als das blaue aus Kapellsilber durch Merkurius und Scheidewasser; nicht einmal das Kaput mortuum Vitrioli, eine geringscheinende Farbe, kann durch die Vermischung zweyer oder auch dreyer andern nachgemacht werden. Ich wiederhole also, daß man blos im Nothfall seine Zuflucht zur Mischung nehmen müsse, um die hellen Töne der Hauptfarben herauszubringen, und dabey muß man folgendes in Obacht nehmen: Zwey Glasuren nimmt man zusammen und vereinigt sie mit einer leuchtenden Körperfarbe. Die hellste Körperfarbe aber ist leuchtendes weis: indem diese blos leuchtend ist und keine Farbe hat, so nimmt sie jede Glasurfarbe durch die Inkorporazion gerne an und thut die Wirkung, wiewol immer etwas geringer, als die helle Farbe desselben Tons, welchen die Glasurfarbe hat. Grün ist eine zusammengesetzte Farbe, wie Violet, wenn die Frage, ob man sie durch Vermischung zuwege bringen kann? nicht aber von ihrer

Schönheit ist. Will man erstere (die Grüne) hell haben: so erfolgt dieses nicht, wenn man leuchtendes Gelb, dergleichen weis und eine blaue Glasurfarbe zusammennimmt, sondern es entsteht daraus ein gebrochnes Gelb; vereiniget man aber gelbe und blaue Glasur und fügt ein leuchtendes weis hinzu, so erhält man ein schönes Hellgrün. Leuchtendes Himmelblau, dergleichen weis und kermesrother Lack machen ein durch roth alterirtes Hellblau, nicht aber Violett; hingegen blauer und rother Lack mit ganz wenig leuchtenden weis, geben ein sehr schönes Violett.

Die einfachen oder Hauptfarben hell zu machen, muß man dieselbe Regel beobachten, nämlich, daß man unter zwey Glasuren eine leuchtende nimmt. Körperlich weis und blauer Lack machen kein Hellblau, sondern ein gebrochnes Weises; aber weiser Lack und blauer mit leuchtendem Weis geben ein sehr schönes Hellblau. Rosa entsteht nicht wenn man Körperweis und Florentiner- oder Wienerlack durch die Inkorporazion verbindet; leuchtendes Weis aber mit Florentiner und weisen Lack bringen ein leuchtendes Rosa zum Vorschein. Körperweis und gelber Lack machen kein Hellgelb, sondern ein verdorbnes Weises; weiser und gelber Lack hingegen mit leuchtendem Weisen lassen ein leuchtendes Gelb entstehen.

Körper- und Körperfarben untereinander nehmen einander gerne an: niemals aber soll man drey dergleichen einander inkorporiren, weil sie, wie ich schon gezeigt habe, sich in Ansehung der Töne konfundiren und dadurch ihre Schönheit verlieren.

§. 112.

§. 112.

Körperfarben, welche von Natur hell sind, werden durch die Vermischung mit körperlichen Weis noch heller, z. B. Ultramarin, Neapelgelb; leuchtende hingegen werden zwar milder in Ansehung des Tons, sie verlieren aber dadurch das Lebhafte, z. B. Himmelblau, Zinnober, Auripigment, welches leztere überhaupt aus andern Ursachen nie mit dem Weisen aus Bley vermischt werden soll.

§. 113.

Schwarzer Lack ist das Fundament aller Dunkelheit und zugleich derer Halbschatten, weil er verdunkelt ohne zu schwärzen oder rusig zu machen, welches alle andere schwarze Farben thun, weil sie allerseits schwer und undurchsichtig sind, woher auch entsteht, daß sie zwar eine Lokalfarbe, niemals aber den Schatten von ebenderselben vorstellen können. Indem aber der schwarze Lack eine Saftfarbe, folglich ganz Klarheit ist: so nimmt er auch nicht nur alle andere Lack, sondern auch Körperfarben, sowol trübe als leuchtende sehr gerne an, und giebt ihnen blos einen tiefern Ton, wodurch man den Vortheil erlangt, mittelst desselben nicht nur denen Druckern die gehörige Kraft und Dunkelheit, sondern auch denen Wiederscheinen ihre wahre Eigenschaft, nämlich den Grad des Schimmers ertheilen zu können, welchen sie in der Natur blicken lassen. Hiebey muß man aber die drey Eigenschaften der Farbenkörper nie ausser Augen setzen, welches nicht zu oft wiederholt werden kann, sondern immer

eingedenk bleiben, daß die körperlichen leuchtenden ganz das Gegentheil vom Schatten sind; daß die trüben körperlichen sowol das höchste Licht als den dunkelsten Schatten brechen, und daß endlich die Lackfarben für sich allein nie etwas anderes als den dunkelsten Schatten ausdrücken.

§. 114.

Auf die Materien, womit man den Farbenkörpern die Eigenschaft ertheilt, daß man sie in der Mahlerey anwenden und wohl behandeln kann, kommt ausser denen Kenntnissen, wovon ich bisher geredet habe, das meiste an, um ein gutes Gemählde hervorzubringen, indem von diesen Mitteln zugleich die Kunst abhängt, denen Gegenständen den Schein der Wahrheit ihres Stoffs mitzutheilen, welches man selten an denen Farbenkörpern von Natur antrift. Es giebt z. B. Glasurfarben, und ihre natürliche Eigenschaft ist die Durchsichtigkeit, wenn man sie mit Oel vermischt: gesetzt aber, wir bedürfen just einer Tinte, welche zwar den Ton, aber nicht die Durchsichtigkeit von jenen haben soll: könnten wir uns wol ohne jene Mittel helfen? oder wir befinden uns in der Nothwendigkeit mit einer Tinte zu glasüren, von welcher wir keine andere als Körperfarben antreffen können? oder wir sollten eine Erdfarbe, welche von Natur trüb ist, in eine leuchtende verwandeln? In dergleichen schwierigen Fällen sich helfen zu können, dazu gehört mehr als mancher glaubt. Das meiste hiebey kommt auf die Fluida an, deren man sich bedienen muß. Zur Oelmahle-

mahlerey bedient man sich derer Oele und änlicher Dinge, und ich werde mich blos auf diese einschränken. Man hat ausgepreßte Oele, dergleichen das Mohn-Nuß und Leinöl ist; Sodann giebt es ätherische Oele, unter welchen man in der Mahlerey vom Terpentin- Kien- und weisem Steinöl Gebrauch macht, und man findet endlich die verdickten Oele oder Resinen, unter welchen der Mastix und weisgesottne Terpentin (therebintina cocta) gebräuchlich sind.

Manche stehn in der irrigen Meinung, daß der Gebrauch dieser Dinge willkührlich sey, und daß man also mit einem von denselben ein Gemählde ausführen könne. Wenn ihnen daher etwas nicht geräth, welches gemeiniglich geschieht: so war das Oel nicht gut, oder die Farbenkörper verfälscht *). Es verhält sich aber die Sache ganz anders. Gewöhnlich pflegt man die Farbenkörper mit Mohn- oder Nußöl abreiben zu lassen, weil diese sich am wenigsten zum gelben neigen. Das ist ganz gut. Man untermahlt damit, und um das Troknen zu befördern, mischt man etwas Trockenöl darunter **), wider wel-

*) Welche Beschwerde jedoch nicht allemal ohne Grund ist.

**) Viele lassen das Trockenöl deswegen hinweg, weil sie sehen, daß durch den Mißbrauch desselben die Farben eine gelblichte Haut bekommen, wodurch insonderheit der hellen Tinten ihre Schönheit verloren geht: sie vermischen also dieselben lieber mit Bleyzucker, und erfahren durch dessen Gebrauch eine andere üble Wirkung, diese nämlich, daß er mit der Zeit auswächset und der ganzen Fläche des Gemähldes das Ansehen giebt, als wenn es mit Sand bestreut wäre, nichts davon zu erwehnen

welches Verfahren man nichts einwenden kann und bis hieher giengs gut, weil man beym Untermahlen sein

wehnen, daß alle rothe Lackfarben, und wenn sie gleich aus purer Kokzionell verfertiget sind, schwarz werden. Ich sehe überhaupt keinen Vorzug des Bleyzuckers vor der Bleyglätte zu diesem Gebrauch ein, da die trokneude Eigenschaft blos vom Bley und nicht vom Weineßig herrührt, durch dessen Hülfe er aus der Glätte gezogen wird. Das helle Ansehn der Chrystallisazion liegt mehr in dem Weinstein, welcher sich aus dem Eßig mit dem sauern Geist des Bleyes vereinigt, als im Bley selbst, und wenn man Oel mit dem Weinstein-Chrystall kocht: so bekommt es dadurch keineswegs eine trocknende Eigenschaft. Das Kochen des Oels mit Glätte oder Bleyzucker, und die blose Vermischung mit diesem ist beydes unnöthig, weil es einen kürzern Weg giebt, das Trockenöl zu machen, und unnütz, weil es einen bessern giebt und dieser ist folgender: man güsse auf eine etwas ausgehohlte Marmorplatte, anfänglich nicht zu viel, Mohn- oder Nußöl, und reibe damit eine tüchtige Spatel voll pulverisirte Glätte auf die Weise, wie man alle Farben abzureiben pflegt, mit der Marmorkeule: so wird das Oel anfänglich röthlicht trüb, wie die Farbe der Glätte ist. Je länger man mit Reiben fortfährt, desto weißlichter wird das Trübe erscheinen. Nunmehr neigt man die Platte, um diese Parthie Oel ab in eine helle Glasbouteille laufen zu lassen. Vermöge ihrer Schwere, bleibt der gröste Theil der Glätte zurücke in der Hohlung der Marmorplatte. Man gießt eine Parthie frisches Oel darauf und fährt damit so lange fort, bis alles Oel, woraus trocken Oel werden soll, auf die Art, wie der erste Aufguß zubereitet ist. Die Oeffnung der Bouteille vermacht man ganz leicht mit Leinwand oder Löschpapier und setzt sie den Sonnenstrahlen 3. 4. bis 6. Wochen aus; je länger, desto besser. Die Partickeln der Glätte fallen auf den Grund und nehmen einen grossen Theil einer schleimichten Materie mit aus dem Oel, von welchem das Troknen verhindert zu werden scheint, das Oel wird klar und so hell als reines Wasser; es trocknet ausserordentlich gut und alterirt selbst die weise Farbe im mindesten nicht. Sogar das Leinöl wird auf diese Art weis, nur muß es länger an der Sonne gelassen werden.

sein Augenmerk hauptsächlich nur auf die Forme, sodann hell und dunkel, nicht aber auf die Qualitäten der Materien richtet. Nun kommen wir an einen Scheideweg: einige vollenden aufs zweytemal, andre theilen dieses Verfahren und zwar die meisten, welches auch bey grossen Kompositionen nicht anders geschehen kann. Erstere beobachten hier wieder zweyerley Behandlung: einige überziehen so weit sie vom Gemählde zu vollenden gedenken mit verdicktem Oel (Retuschier-Vernis *) und lassen hierauf die Zwischentinten

*) Der Retuschier-Virnis aus Mohnöl, Mastix und Bleyzucker ist zwar bekannt: der Vorsichtigkeit wegen aber welchen man bey Zubereitung desselben in Ansehung der Gesundheit zu beobachten hat, will ich ihm diesen Platz anweisen.

Auf 8 Loth ordinäres Mohnöl sind 4 Loth Mastix und 2 Loth Bleyzucker genug. Man verfährt damit also: in einem erdnen auswendig und inwendig verglasten Gefäs, welches ziemlich flach und nicht tief ist, setzt man das Mohnöl auf eine Kohlenglut, bis es den Grad der Hitze erlangt hat, daß es eine hineingetauchte Feder versenget. Der ausgelaßne und gröblich zerstoßne Mastix wird mit einer eisernen Spatel nunmehr unter beständigen Umrühren nach und nach hineingetragen. Wenn der Mastix zerschmolzen ist, welches man an der Spatel, womit man auf den Grund umherfährt und an welcher man, indem man sie herauszieht, keine Körnchen mehr entdeckt, sondern alles lauter und flüssig befindet: so nimmt man das Gefäs von der Glut und läßt solches an der Luft so weit abkühlen, bis es durch einen weisen, reinen wollenen Lappen gelassen werden kann. Dieses nimmt man in ein anderes Gefäß von der Eigenschaft des vorigen vor, und bringt solches abermals auf die Glut, zu erst bemeldeten Grad der Hitze. Nunmehr thut man den Bleyzucker nach und nach, in geringen Porzionen unter beständigen Umrühren hinzu, damit sich am Boden des Gefäses nichts

tinten so wol im Licht als Schatten, welche alle mit einem ätherischen Oel verdünnt werden, um das Fette des verdickten Oels, an den Stellen, wo es nöthig

nichts anhänge, wodurch alles gelb oder wohl gar braun werden würde. Nimmt man des Bleyzuckers zu viel auf einmal: so hat man das Ueberlaufen des Virnisses zu gewärtigen, welches durch nichts verhindert werden kann Man läßt ihn unter fortgesetztem Umrühren eine Viertelstunde auf der Glut welche ohne Flamme seyn muß, und gießt ihn sodann nach und nach in eine große Schüssel mit kaltem reinen Wasser aus, welcher er, wenn er erkaltet ist, auf eine etwas ausgeholte Marmorplatte genommen, und mit etwas reinem frischen Wasser so lange gerieben wird, bis eine Art sehr weiser Pomade daraus entsteht, und welche man in einem vorher ausgetrockneten Zylinderförmigen Glas (Zuckerglas) nachdem dasselbe voll Wasser gegossen worden bedeckt, an einem kühlen Ort (weder an der Sonne noch an einem andern warmen Ort) zum Gebrauch aufhebt. Das Glas muß deswegen ausgetrocknet seyn, weil so bald es feucht ist, der Virnis dasselbe nicht ergreift, sondern sich davon ablöst, und bey Zugiessung des Wassers (welche allmählig vorgenommen wird, oben aufschwimmt, wodurch dieses entsteht, daß er nach Verlauf von einigen Tagen hautig und endlich ganz unbrauchbar wird.

Die Verfertigung dieses Virnisses muß an einem solchen Ort vorgenommen werden, wo man den Dampf, welcher bey und nach der Eintragung des Bleyzuckers entsteht und anhält, ausweichen, oder ihn von sich abwenden kann, als welcher der Gesundheit den grösten Nachtheil zuzieht. Reissen und die Bleykolik sind die Folgen der Unvorsichtigkeit dabey. Am besten nimmt man diese Arbeit in einer Küche vor, welche mit einem wohlziehenden Rauchfang versehen ist, und zwar zu einer Zeit, da die Luft rein und stille ist. Die Kohlenglut kann von Schmiedekohlen in einer Kohlpfanne angemacht, und in einer nicht geringen Entfernung davon ein nicht zu starkes Flammenfeuer von klein gemachten Holz erhalten werden, weil dadurch die obere Luft verdünnt und dadurch der Luftzug befördert wird.

nöthig ist, zu zertheilen *) und impastiren endlich mit verdicktem Oel und reichlich in der Farbe ihre Hauptlichter, Drucker und das Lebhafte der Wiederscheine. Andere aber lassen das verdickte Oel für diesesmal weg, und überziehen das Untermahlte, welches auf jeden Fall wohl trocken seyn muß, mit Sandarak-Vernis, welcher durch Weingeist zubereitet schnell trocknet, und behandeln die Zwischentinten mit falschen Farben, wovon ich unten besonders reden werde; indem diese eben auch schnell troknen, so überziehen sie diese endlich mit verdicktem Oel und geben darauf eben damit die höchsten Lichter, Druck und Wiederschein.

Die von der zweyten Klasse hingegen, welche ihre Werke dreymal vor die Hand nehmen, lassen beym 2tenmal oder beym Aufmahlen, anfänglich das verdickte Oel hinweg; indem man aber ins Trockne nicht wohl arbeiten kann, so verdünnen sie einen geringen Theil Trokenöl mit einem ätherischen und überziehen damit schnell, was sie auf daßselbemal zu überarbeiten gedenken. Mitteltinte, Hauptlich-

*) Ich erwehne hier nur das allgemeine des Verfahrens, weil das besondere weiter nicht als in Ansehung der Harmonie zu meinem Endzweck gehört Wer davon ausführlich unterrichtet seyn will, der bediene sich, ausser eines A. R. Mengs hinterlassenen Werken, als welche die vorzüglichsten unter den Schriften sind worinnen man die Mahlerey in allen ihren Theilen praktisch abgehandelt findet, derer Anweisungen eines Da Vinci, Läresse; de Piles und vor diesem noch Querfurths Auszüge. Junkers Grundsätze enthalten zwar viel Gutes: in manchen Stücken aber sollte er mehr praktisch als speculativ seyn, wozu er wol das Vermögen, nicht aber den Willen gehabt zu haben scheint.

Hauptlichter und Schatten gehören für diesesmal. Die Retusche wird auf einem Ueberzug von verdickten Oel vorgenommen, weil auf diesem das Leuchtende der Blicke, das Delikate der Nüanzen, das Kräftigste der Schatten und der Schimmer der Wiederscheine sich am besten erhält. – – Soll ich noch einer Klasse von Mahlern Erwehnung thun: so ist es jene, welche sogleich den Anfang mit denen falschen Farben machen, und welche ich ganz mit Stillschweigen übergehen würde, wofern ich nicht einen auf diese Weise von einem Vandick behandelten Kopf angetroffen hätte. *) Die Manier ist zwar sehr leicht und

*) Die Geschichte mit diesem Kopf ist folgende: es kam derselbe in die Gemähldesammlung eines vornehmen Mannes, welcher zu seiner Zeit eine der wichtigsten Rollen am Hofe zu B–t spielte. Nach seinem Absterben wurde der gröste Theil dieser Gemählde durch öffentliche Versteigerung verkauft. Erwehnter Kopf, ein männliches Bildnis in einem Flammändischen Huthe, welcher einen Schlagschatten über die Augen bis an die Wangen und einen Theil der Nase verursachte, wie auch in ein ziemlich hellblaues mit bräunlichten Pelz verbremtes Gewand gekleidet war, hatte an allen Extremitäten, überhaupt, am meisten aber an der untersten Schaden genommen, wodurch ein geringer Theil, welchen man von der Hand sah, sich äusserst durchlöchert befand. Der Käufer, ein Mann von mittlern Stande, kaufte denselben um ein ziemlich geringes Geld, blos darum, weil er ein anderes Bildnis von ähnlicher nicht aber von dieser Qualität, besas. Bey Vergleichung von beyden trafs sich, daß jener Van Dyk etwas höher, als dieses war. Es wurde mir aufgetragen, das Abgesprungene zu ersetzen, welches zum Glück nur, wie gesagt, die Extremitäten des Hintergrunds betraf. Es sollte aber auch abgenommen werden, um es jenen in Ansehung der Gröse gleich zu machen. Etwas weniges oben und etwas von dem durchlöcherten unten? Nein! oben geht etwas von Huth verlohren, welcher unverletzt ist,

und geht so geschwind aus der Hand, daß man in 3 bis 4 Stunden in einemweg seinen Kopf vollenden kann. Indem man aber der Vergänglichkeit gar zu offenbar entgegen arbeitet: so ist sie nicht empfehlungswürdig, weswegen ich auch mit der Beschreibung des Verfahrens zurückhalte.

§. 115.

Man kann die Oele auch in Rücksicht auf andere Eigenschaften betrachten, nämlich, als weiche, mittlere, und harte. Die weichen sind am dienlichsten zu denen Wiederscheinen, die mittleren zu denen Zwischentinten, und die härtesten zu dem höchsten Licht und dem Dunkelsten des Schattens. Von denen flüchtigsten werden die Farbenkörper am ersten verlassen, deswegen soll man sie zum Untermahlen, nicht aber zum Vollenden gebrauchen; die dünnen, welche dabei fett sind, lassen viele Veränderung zu, welche bey den Zwischentinten nothwendig ist, deswegen muß man sich derselben zum Aufmahlen bedienen; indem sie aber nicht die gröste Härte erlangen, so thut man am besten, wenn man dieselben in

ist, also unten, weg mit dem Stück der zerrissenen Hand! Ich widerrieth; es half aber nichts. Ein Streif, welcher das ganze Stück Hand betraf, fiel ab und das Uebrige wurde nach dem Willen des Besitzers akkommodirt. Dieser Abschnitt wurde nicht weggeworfen, sondern ich versuchte einige Auflösungsmittel, und weil man aus ihrer Wirkung auf die Substanz schliessen kann: so erblickte ich mit Verwunderung, daß dieses Gemählde mit falschen Farben Grau angelegt und von der zweyten Pallette weg, mit verdicktem Oele vollendet war. Aus dieser Bemerkung habe ich Nutzen gezogen, welches einem andern auch unverwehrt ist.

in der Mitte, nämlich zum Aufmahlen gebraucht; diejenigen endlich, welche eine zusammenhängende veste Klarheit haben, so wenig sie zum Untermahlen und Aufmahlen gebraucht werden können, so unentbehrlich sind sie bey Vollendung des Werks, nicht nur weil das Ganze dadurch eine klare Verbindung bekommt, sondern auch, weil alles was damit von Farben behandelt wird, unveränderlich bleibt, und endlich weil dadurch den Veränderungen der Luft der Zugang verschlossen wird.

Die Natur der Oele selbst erfodert diese Ordnung des Verfahrens schon. Dann indem die flüchtigen Oele die Eigenschaft besitzen, daß sie alle andere auflösen, so würde, wenn man mit weichen Oel untermahlte und mit flüchtigen aufmahlte, das Untermahlte, wenn es gleich trocken ist, wenigstens zum Theil aufgelöst, und dadurch die Zwischentinten und Nüanzen verunreiniget werden: würde man es aber bey der Retusche gebrauchen, so würden die Zwischentinten, welche nothwendig mit weichen Oel behandelt werden müssen, zerstöhrt; dessen nicht zu gedenken, daß in den flüchtigen Oelen alle Lebhaftigkeit verlohren geht.

§. 116.

Bey denen Schatten hat man nicht nöthig derer verdickten Oele sich so häufig zu bedienen als im Licht, weil theils die Schatten von Natur durchsichtig sind, und hauptsächlich deswegen, weil man mehrere Farbenkörper antrifft, die den Glanz der Wiederscheine gut ausdrücken, als alle weise Farben

ein

ein wahres Licht, als welches nimmermehr, auch durch verdickte Oele nicht, erreicht werden kann, weil die weise Farbe immer nur ein dunkler Körper ist, weswegen Mengs auch den Rath giebt, die Schatten etwas dunkler zu halten, und alle Grade herauszubringen, welche sich zwischen der hellsten Farbe und dem Schatten befinden.

§. 117.

Was in Oel gemacht werden soll, das muß auch alles mit Oel, dessen Gattungen ich bereits angezeigt habe, behandelt werden; und darinnen besteht ein Theil der Harmonie in der Substanz. Mit Wasser soll man nicht auf Oelgrund oder wol gar in die Oelfarben mahlen, ob es gleich welche giebt, die dieses thun. Denn man kann das Wasser mit dem Fett auf keine andere Art verbinden, als durch seifenartige Dinge. Da aber diese nicht nur an und für sich schon der Verwesung Vorschub thun, sondern, indem sie dem Oele inkorporirt werden, auch diesem eben dieselbe Eigenschaft ertheilen: so sieht man den Untergang des Werks voraus. Wollte man die alkalinischen Theile davon absondern: so hat man nichts gewonnen, weil dadurch das aufgelöste Fett, von welcher Art es auch seyn mag, in seinen vorigen Stand gesezt wird, folglich die Eigenschaft verliert, Oel und Wasser zu vereinigen. Auserdem geht durch dergleichen Dinge die Schönheit der Lakfarben unter dem Pinsel schon verlohren.

Achtes Hauptstück.

Schatten. Wiederschein.

§. 118.

Es ist unleugbar, daß man nicht nur richtiger, sondern auch mehr sieht, wenn man nach Grundsätzen sieht, als ohne diese. Hiezu dient hauptsächlich die Theroie der Perspektiv, der Flächen und des Lichts mit den Farben.

§. 119.

Luft, Farbe, Halbschatten, Schatten und Wiederschein sind an jedem Körper so mit einander verbunden und verwickelt, daß kein sichtbarer Gegenstand ohne die fünf Stücke sich denken, geschweige denn ausdrücken liesse.

Sobald ein Licht, es mag so schwach seyn wie es will, einen Körper trift: so erscheint zugleich seine Farbe und Schatten. Wäre kein Wiederschein, so würden alle Lokalfarben im Schatten, selbst die Weise, eine gleiche Finsternis und gar keine Farbe haben. Davon kann man sich überzeugen, wenn man in einem sehr grossen Gewölbe, welches gar kein Licht hat, durch eine ganz kleine Oeffnung den Lichtstrahl auf eine Parthie eines Gegenstandes leitet. Der Mittelpunkt wird am hellsten erscheinen, indem

indem er aber bey der Apprallung gleichsam berstet, und dadurch einen Theil der nächsten Luft mit erhellet, so entsteht davon auf dem Körper zunächst um den Lichtstrahl herum, ein gewisser Schimmer, welcher fürs Auge weit angenehmer als das Hellste ist. Da aber hiebey die Schatten an einem ganz undurchsichtigen Körper, finster und ohne Farbe bleiben, sich auch mit der Finsterniß des übrigen vereinigen: so folgt nothwendig, daß alles was man im Schatten erkennen kann, blos vom Wiederschein herrühre.

Indem aber die Gegenstände in der Natur von verschiedner Farbe und Beleuchtung angetroffen werden, die Farbe, welche man im Schatten wahrnimmt, aber, von der Farbe des aktiv wiederscheinenden Körpers, des Lichts, der Luft und der Lokalfarbe des passiv wiederscheinenden zugleich gewirkt wird: so kann der Wiederschein in einem Rundierschatten niemals die unverfälschte Farbe seines Körpers zeigen: sondern, solche wird aus denen beleuchteten Parthien und denen entgegengesetzten Farben geschlossen, welche den Schein der Lokalfarben bald befördern, bald noch mehr verfälschen; man müßte denn annehmen, daß der aktiv wiederscheinende Körper ein reiner von aller Farbe freyer Spiegel wäre, aus welchem das ursprüngliche Licht an den Schatten des passiv wiederscheinenden Körpers geschickt wird, wodurch er zwar seine Wahrheit, welche sich mit der Farbe des Lichts vermischt, behält, aber auch zugleich aufhört ein Schatten zu seyn, indem das aktiv wiederscheinende in diesem Fall dem ursprüng-

lichen

lichen Licht gleich ist. Nehmen wir aber das ursprüngliche Licht gelblicht an, den beleuchteten Gegenstand von weiser Farbe und den aktiv wiederscheinenden von eben dieser: so ist dieser letztere, so ferne er kein Spiegel, sondern ein matter und undurchsichtiger Körper, z. B. Leinwand oder eine Mauer ist, schon sehr gebrochen. Da nun die Brechung des Weisen durch ein bläulichtes vorgeht, das ursprüngliche Licht hingegen als gelblicht vorausgesetzt ist, bläulicht und gelblicht vereinigt aber einen grünlichten Schein zuwegebringen: so muß dieser Wiederschein grünlicht ausfallen. Grünlicht aber nennt man nicht weis, folglich erscheint auch der Schatten des Weisen unter diesen und ähnlichen Umständen nicht weis. Wer dieses, daß der Schatten des Weisen ohne Ausnahme weis sey, behauptet, der beliebe nur vor die beleuchtete Seite eines dergleichen Gegenstandes etwas undurchsichtiges, z. E. ein Brett zu halten, und führe jemanden hin, der von der weisen Farbe des Gegenstandes nicht unterrichtet ist: so wird dieser den Wiederschein für eine grünlichte Farbe erklären, weil ihm die beleuchtete Seite verborgen ist, und er also von dieser auf den Wiederschein nicht schliessen kann.

§. 120.

Wenn man den Charakter des Lichts und Schattens an denen Gegenständen, ohne Rücksicht auf die Wiederscheine, ob man sie gleich niemals in der Natur also antrift, bedenkt: so kann man das Licht zu einer trocknen und den Schatten zu eben derselben, welche mit Oel ersäuft ist, füglich vergleis

vergleichen. Man findet hierdurch zugleich, daß je leuchtender eine Farbe an sich ist, desto mehr Glasur bedarf sie im Schatten, und je minder leuchtend oder auch je durchsichtiger sie ist, desto weniger Glasur erlaubt sie.

Nimmt man zum Anfang die Mitteltinte zwischen Licht und Schatten, welche man leicht heller und dunkler machen kann: zum Schatten aber diese nämliche, welche nur anders oder so behandelt wird, daß sie die Eigenschaft des Nassen, wie jene des Troknen behält, und betrachtet den Wiederschein als ein besonderes Licht: so wird man nicht viel Schwierigkeit finden, beedes wohl aus zudrücken.

§. 121.

Jedes ursprünglicheLicht, es mag Sonnen- oder Flammenlicht seyn, ist Dur und jedes gebrochne, besonders in der freyen Luft, ist Moll, welches von der blaugefärbten Luft herrührt. Daher findet man in der Natur schon, wenn ein Körper dem ursprünglichen Sonnenstrahl in freyer Luft ausgesetzt wird, daß seine Schatten blaulicht, und zwar nicht glühend, sondern weich scheinen, solche ausgenommen, welche einige Durchsichtigkeit haben, wovon hier die Rede nicht ist. Auch wenn man einem dergleichen Schatten einen beleuchteten Gegenstand von einem Durton entgegensetzt, so läßt jene bläulichte Farbe nach, und die kräftigere Farbe des aktiv Wiederscheinenden tritt an seine Stelle, z. B. hochroth, zeisiggrün, goldgelb rc., welche Veränderung aber niemals angenehm, ja dem Auge noch weit beschwer-

licher sich erzeigen würde, wenn sich nicht ein Theil des Scheins der blauen Luft darunter mischte, welcher sich wol schwächen, aber nicht ganz aufheben läßt.

Vom unmittelbaren Sonnenlicht werden jene Töne am schönsten, welche sich entweder aus gelb herleiten, oder damit vermischen lassen: Aurora, hochroth, zeisiggrün, gelbbraun, rothbraun. Der Künstler, welcher mit Wahl nachahmen soll, wird alles so ordnen, daß die Harmonie nicht leidet, wenn auch die Natur in diesem Betracht sich nicht in dem gehörigen Zustande befinden sollte; er wird sie hierinnen verbessern und verhindern, daß z. B. das unmittelbare Licht, welches Dur ist, nicht einen Gegenstand von dem entgegen gesetzten Modus treffe; er wird nicht die Farbe eines Gegenstandes auf einen andern reflektiren lassen, deren Kennfarben man nicht mit einander vereinigen kann, ohne schmutzig zu werden, z. B. roth und grün u. d., sondern solche, welche Tinten oder Zwischentöne von einander ausmachen. Auf weis kann man alle Farben reflektiren lassen, die schwarze ausgenommen, welches eigentlich gar nicht reflektirt; sondern, wenn sie von einem Körper zurück geworfen werden soll, so muß er glänzend seyn, und alsdann thut er die Wirkung nach Beschaffenheit seiner Glätte, der Kraft des Lichts, der Entfernung, und derer Strahlenwinkel.

Ich habe anderwärts schon angezeigt, daß der Akkord aus nicht weniger als dreyen Tönen bestehe,

aber

aber vollkommen ist er auch da noch nicht, sondern erst durch Verbindung mit dem Grundton, z. B. der Akkord von C Dur besteht aus e g c: er klingt aber leer, wenn man den Grundton C im Baß nicht dazu anschlågt; dieses aber sind sodann 4 Tône. Wenden wir dieses in der Mahlerey an, so bemerken wir das nåmliche an jedem einzelnen Gegenstand, welcher als ein Akkord betrachtet werden kann; es befinden sich aber daran 1) die Lokalfarbe; 2) die Farbe des ursprünglichen Lichts: 3) die Farbe des reflektirenden Gegenstandes, und 4) die Farbe der allgemeinen Harmonie.

§. 122.

Die nåchsten Nüanzen können sehr füglich auf einander reflektiren, und dieses sind alle Tinten des ersten und zweyten Rangs (s. §. 93. II. und III. (A) (B)) als Lokalfarben aber können sie keineswegs **neben einander** stehen, z. B. hochroth und blau können aufs gelbe und auch umgewand refleckEiren: aber ein hochrothes Gewand kann nicht neben einem gelben gebraucht werden, so wenig als sich es schicken würde ein kermesrothes mit hochroth zu staffiren. So kann man das Hellblaue aufs Grüne und das Hellgrüne auf das Hellblaue reflektiren, keineswegés aber thut Hellgrün und Hellblau als Kennfarben neben einander gut; Goldgelb und Weis, håßlich; Dunkelblau und Violett, håßlich; Dunkelblau und Schwarz, håßlich.

Sollte man ja der Nothwendigkeit, zwey dergleichen Farben neben einander zu setzen, nicht aus-

weichen können: ſo wird der Künſtler von Einſicht einen Umſtand zu fingiren wiſſen, wodurch er die üble Wirkung aufheben kann; wir wollen z. B. Gelb und Hochroth neben einander annehmen, welche, ſo bald ſie beyde in gleichem Zuſtand der Beleuchtung, d. i. beyde beleuchtet oder beyde im Schatten ſich befinden, ſchlechterdings ſich nicht nebeneinander ſchicken. Man fingire aber eine Urſache, das Hochrothe von einem Schlagſchatten treffen zu laſſen; ſo thun beyde ganz gut neben einander. Wer ſich aber eines dergleichen Vortheils bedienen will, der muß dabey merken, daß man lieber diejenige Farbe verdunkelt, welche ſich von Natur ſchon mehr zur Dunkelheit neigt, als die andere. Bey dem angenommenen Exempel zu bleiben, ſo weis jeder, daß das Hochrothe ſich mehr zur Dunkelheit neigt, als die gelbe Farbe, welche die hellſte iſt. Würde man alſo die Gelbe mit einem Schlagſchatten bedecken: ſo würden beyde zwar nicht ſo übel neben einander laſſen, als wenn ſie zugleich beleuchtet wären, das verdunkelte Gelbe iſt aber allemal geſuchter als das Hochrothe; und überdieß läßt ſich das Hochrothe überhaupt leichter verdunkeln als das Gelbe. Im andern Fall, wo zwey dunkle Lokalfarben neben einander vorkommen, verwandelt man den Schlagſchatten der Vorigen in ein Streiflicht (lumière gliſſante): ſo iſt auch dem Uebelſtand abgeholfen.

Neuntes Hauptstück.

Ausser der Farbe mahlen.

§. 123.

Den Kunstausdruck ausser der Farbe mahlen findet man sehr oft gemißbraucht, weil er von wenigen verstanden wird. Leute gebrauchen sich desselben nicht selten unrecht, welche die Bedeutung davon wissen sollten, weil man aus ihrem Munde Belehrung erwartet. Die Dunkelheit dieser Redensart liegt in der Unbestimmtheit des Wortes Farbe: würde man sprechen ausser der wahren Farbe mahlen, so glaube ich, würde man leichter einsehen, was er sagen soll. Unter wahrer Farbe versteht man aber denjenigen Farbenton, welchen ein gewisser Gegenstand in der Natur mit Inbegriff des Hellen und Dunkeln an sich trägt. In der Musik ist die Parallele davon das transponiren und supponiren. Beyspiel: ein musikalisches Werk, zu dessen Aufführung vielerley Instrumente erfodert werden, kann so gesetzt seyn, daß man die Zusammenstimmung aller Instrumente entweder ohnmöglich, oder doch von solcher Schwierigkeit findet, welche der Ohnmöglichkeit gleich zu achten ist; bey einer Kirchenmusik kommt der Fall sehr oft vor, daß die blasenden Instrumente nicht zur Orgel stimmen, und wer würde sich einfallen lassen, die Orgel

gel deshalben umzustimmen? Hier pflegt also gemeiniglich der Organist der Mann zu seyn, welcher einen oder zwey, oder einen halben Ton höher oder tiefer spielt, als das Stück gesetzt ist, und auf diese Art kann man sich aus dieser Verlegenheit helfen. Bey einem Porträtmahler trägt sich's selten zu, daß er eine solche Veränderung des Tons vornehmen muß: und wenn ers thut, so ist dieses gemeiniglich eine angewöhnte Manier, weil es Mahler giebt, welche alle ihre Bildnisse aus einem Ton mahlen. Der Historiker aber befindet sich meistentheils in der Nothwendigkeit, hier einen Ton hinauf, dorten einen herabzustimmen, um seine Harmonie vollkommen zu machen. Hiebey ist die vornehmste Regel keine andere, als, die zwey Extremen, nämlich das hellste und dunkelste seiner Tinten zu untersuchen, ob sie so viel Grade davon enthalten, als man bedarf: befindet sich das Gegentheil, so muß eine andre Tinte oder auch Hauptfarbe gewählt werden, woran sich diese Schwierigkeit nicht findet. Macht mans anders, so geräth man in die ähnliche Verlegenheit des Musikers, welcher auf einem Instrument ein Stück spielen will, das höher oder tiefer oder auch beydes zugleich gesetzt ist, als daß die Tonmenge besagten Instruments dazu hinreichend wäre. Unternimmt ers gleichwol; so muß er entweder, was zu hoch ist, eine Oktav tiefer, oder was zu tief ist, eine Oktav höher greifen, welches dem Sinn des Setzers nicht entspricht, oder er wird gar pausiren, wodurch der Satz defekt, allemal aber das Stück verunvollkommnet wird. So hat unter den Farben Dunkelblau und Dunkelvio-

kelviolett sehr wenig Grade des Hellen, wenn nämlich beyde als dunkle Lokalfarben betrachtet werden, und in der Bedeutung werden sie hier genommen; hingegen Gelb hat sehr wenig Grade des Dunkeln: Grün und Roth aber enthält die meisten Grade von beyden.

§. 124.

Man hört den Ausdruck ausser der Farbe mahlen häufig mit jenem, mit falschen Farben mahlen, verwechseln, und wovon ich zu Ende des §. 114. schon etwas berührt und angezeigt habe, daß sich dieser Manier kein Künstler bedienen könne, welcher seinen Werken auch Dauer zu geben gedenkt. Die Hauptsache beruht darauf, in Ansehung ihrer Substanz widereinander laufende Dinge zu vereinigen, wodurch, ausser der Beschleunigung der Arbeit, dieses bewirkt wird, daß alles, was von Materialien dabey vorkommt, etwas anders zu seyn scheint, als es wirklich ist. Diese Täuschung geht so weit, daß das Werk sogar gut impastirt scheint, und also auch eine Dauer vermuthen läßt, indessen man sich bey beyden betrogen findet; die Benennung ist also keinesweges allegorisch, sondern ganz eigentlich.

Indem aber, wie gesagt, der baldige Untergang des Werks von diesem Verfahren unzertrennlich ist, welcher Umstand dem ganzen Geheimnis den Werth benimmt, so will ich dasselbe um so weniger hier bekannt machen, als besonders Anfänger in die Versuchung gerathen könnten, sich diesen

Schlen-

Schlendrian anzugewöhnen, jeder Mahler von Profession, ihn ohnedieß weiß, und sich dessen nur im Nothfall bedient. Blose Liebhaber können ihre Neugierde befriedigen, wenn sie Zuschauer bey Fabrikmahlern abgeben.

Mengs, welcher, sobald er vom Wesentlichen der Kunst sprach, gewiß nichts vergas, würde, wenn er diese Abkürzung für gut und löblich gehalten hätte, ihrer ganz zuverlässig erwehnt haben: allein man findet in seinen Betrachtungen über den Werth des Korregio, und auch in seinem praktischen Unterricht in der Mahlerey ausser einigen dunkeln Stellen, welche dabey ganz kurz vorgetragen sind, nichts; selbst in dem wenigen, was er davon sehr zweydeutig berührt, scheint er mehr zeigen zu wollen, daß er besagtes Verfahren so gut als irgend ein anderer verstehe, als es für empfehlungswürdig zu halten.

Zehentes Hauptstück.

Korrektheit. Schönheit. Anmuth. Gefälliges und Mißfälliges in der Farbengebung.

---

§. 125.

I. Korrektheit in der Farbengebung erhält man

1) Durch Beobachtung der Wirkung derer natürlichen Eigenschaften an den Bestandtheilen der

der Materialien, nach welcher man nicht Farbenkörper ꝛc. unter, auf, oder neben einander, oder auch durch Inkorporazion in Verbindung setzt, welche einander entgegen sind und verderben.

2) Durch die Harmonie, wovon ich bisher gehandelt habe.

II. Die Schönheit in Ansehung des mechanischen der Farbengebung, als welches nur hieher gehört, besteht

1) In der Reinlichkeit, welche bey Zubereitung der Materialien beobachtet wird, verbunden mit der Korrektheit;

2) In der Wahrheit der Lokalfarben nicht nur an sich, sondern auch in Ansehung der Luftperspektiv;

3) In der Wahl und zugleich in der Mannichfaltigkeit, besonders in Rücksicht auf die sukzessive Harmonie, wo man fast nie an der Natur bleiben kann;

4) Im Auftrag: Manier ist der Schönheit zuwider;

5) Im Zusammenhang des Ganzen, welcher dieses wirkt, daß es ein Ausguß und nicht ein aus Stücken Zusammengeflicktes zu seyn scheint.

III. Die Anmuth ist gleichsam die Mine der Farbentöne, und besteht ausser der Reinlichkeit

1) In

1) In der Sanftheit und Leichtigkeit des Auftrags.

2) Und hauptsächlich in Verbergung der Regel, welcher Eigenschaft das Gemanierte geradezu entgegen läuft, wie der Schönheit.

§. 126.

Die Reinlichkeit der Tinten, wodurch die Wahrheit des Stoffs ausgedrückt ist, ist das erste der Schönheit des Kolorits. Es geht dieses auf alle Lokalfarben einzeln betrachtet. Diese macht aber die Schönheit des Kolorits überhaupt noch nicht aus. Die Wahrheit des Lichts mit seiner Farbe und Degradazion, ist die Schönheit der Beleuchtung eines jeden einzelnen Objekts an sich, und eben das gilt auch vom Schatten: aber auch dieses ist noch nicht die allgemeine Schönheit der Beleuchtung. Hingegen die harmonische Zusammenstimmung aller Farbentöne, wovon ich bisher weitläuftig gehandelt habe, verbunden mit der Zusammenstimmung aller Lichter und Schatten, macht die allgemeine Schönheit des Kolorits aus. Da sich die Schönheit auf Regeln gründet, diese aber nur durch den Verstand begriffen werden: so muß man glauben, daß der Werth der Schönheit des Kolorits, so wie aller anderer Schönheiten, von denen besser eingesehen wird, welche diese Regel wissen, als von solchen, die sie nicht wissen.

§. 127.

Gleichwie die Schönheit vorzüglich für den Verstand oder das innere Lichtgefühl der Erkenntnis:

nis: also gehört die Anmuth für die sinnliche Empfindung oder das Herz. Und wie gleichfalls eine Sache den Verstand beschäftigen und das Herz leer lassen kann: also kann auch umgewand unser sinnliches Gefühl ganz von Anmuth durchdrungen seyn, und unser Verstand dabey in Finsternis bleiben.

§. 128.

Unter Mine des Menschen in der ausgedehnten Bedeutung, versteht man den Ausdruck der Empfindung in den Gebehrden, nicht allein des Gesichts, sondern auch der Stellung, Bewegung und Handlung. Welcher das Gefühl des Herzens in den Ausdruck durch Worte, Töne, Minen ꝛc. übertragen und dadurch andern mittheilen kann, von dem sagt man, daß er rühre. Auf diese Art rührt der Dichter, Redner, Schauspieler, Musiker, Mahler und Bildhauer.

§. 129.

In dem die Schönheit der Mahlerey sich auf die Harmonie in der ausgedehnten Bedeutung, nämlich der Linien, des Lichts und Schattens, der Farben ꝛc. also auf Mannichfaltigkeiten in der Maase gründet, daß der Schauer Vergleichungen unter ihnen anstellen und dann urtheilen kann: so ist sehr begreiflich, daß die Schönheit nicht gleich beym ersten Anblick, sondern nach und nach empfunden wird: und hierinn liegt der größte Unterscheid zwischen der Schönheit und Anmuth. Diese reißt augenblicklich hin und bemeistert sich des Kenners wie des Nichtkenners; und da sie auch letztern ergreift, so folgt, daß

sie

sie kein Gegenstand des Verstandes, sondern blos der sinnlichen Empfindung sey, welche sich durch die äussern Sinne bis zum thierischen Lebensfeuer fortsetzt und also durch eine Bewegung vorgeht. Was für den Verstand gehört, ist dem Licht, und was fürs Herz gehört der Wärme am füglichsten zu vergleichen.

§. 130.

Die Regungen seines Herzens zu beschreiben, daß sie ein anderer einsehen kann, dazu wird nur Deutlichkeit oder Licht erfordert: allein, sie einem andern so mitzutheilen, daß er sie eben so empfindet wie wir, und also nicht nur sieht, dazu gehört zündendes Feüer. Der Unterschied zwischen beyden liegt in der Musik, wie in der Mahlerey an dem Tag. Eine Komposizion, worinn Zeichnung, Harmonie der Farbe und des Lichts, Kostume und was zum mechanischen gehört, genau beobachtet ist, sieht man gerne an, man geht aber davon weg, ohne sich eben Gewalt anzuthun; ein Konzert oder Sonate hört man gerne mit an, wenn man viel Harmonie darinnen findet, und beym Schluß geht man befriedigt seiner Wege.

Allein eine musikalische Piece, welche viel Gesang oder Melodie hat, wünscht man immer wiederholt, und von einem Gemählde welches Grazie hat, kann man sich nicht wegbringen.

§. 131.

Es ist lange ausgemacht, daß von der Anmuth sich wohl Merkmale, nicht aber Regeln angeben

geben lassen. Wir haben Meisterstücke in der Musik wie in der Mahlerey, worinnen man die Regeln der Harmonie bis zum äusersten beobachtet findet; sie gefallen deswegen auch, aber wem? Nur dem Kenner. Es giebt andere, worinnen die Harmonie auch beobachtet, aber in manchen andern Regeln gefehlt ist, und gleichwohl gefallen sie durchgehends dem Nichtkenner und selbst dem Kenner, welcher es weiß, wo der Verstos liegt; ja es scheint sogar, daß die strenge Beobachtung der Regeln der Anmuth bisweilen nachtheilig sind. Ich sage, es scheint dieses; denn wirklich ists nicht an dem, sondern nur die Sichtbarkeit der Regel steht der Anmuth nicht nur bisweilen, sondern allemal im Wege. Die scheinbare Regellosigkeit ist also ein Hauptmerkmal der Anmuth. Jeder Manier aber sieht man die Regel an, deswegen gefällt das Gemanierte in keinem Theil der Kunst, also auch im Kolorit nicht. Die Manier ist ein Mangel der Mannichfaltigkeit, welche beydes zur Schönheit und Anmuth erforderlich ist, denn sie (die Manier) besteht in beständiger Wiederholung weniger Regeln, und je weniger diese Regeln sind, desto leichter kann man sie entdecken, und desto schlechter ist auch sodann die Manier. Da es nicht zwey Dinge giebt, welche einander vollkommen gleich wären: so muß auch jeder Gegenstand und jeder Theil desselben eine andere Regel zu haben scheinen, wenn man sie ja nicht verbergen kann.

Ende.







